

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
DEPARTAMENTO DE LETRAS
PPGEL – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA
LINGUAGEM

**A PELE DE UMA ESCRITA: A DICÇÃO FEMININA NA POESIA DE
PAULA TAVARES**

CANNIGGIA DE CARVALHO GOMES

NATAL/RN

2017

Canniggia de Carvalho Gomes

A PELE DE UMA ESCRITA: A DICÇÃO FEMININA NA POESIA DE PAULA TAVARES

Dissertação de mestrado submetida à Banca de Defesa no PPgEL (Programa de Pós-graduação em Estudos da Linguagem), da UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Tânia Maria de Araújo Lima.

Natal/RN

2017

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN
Sistema de Bibliotecas - SISBI

Catálogo de Publicação na Fonte. UFRN - Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes - CCHLA

Gomes, Canniggia de Carvalho.

A pele de uma escrita: a dicção feminina na poesia de Paula Tavares / Canniggia de Carvalho Gomes. - Natal, 2017.
98f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Tânia Maria de Araújo Lima.

1. Paula Tavares - Dissertação. 2. Escrita feminina - Dissertação. 3. Erotismo - Dissertação. I. Lima, Tânia Maria de Araújo. II. Título.

RN/UF/BS-CCHLA

CDU 82.09

*Às mulheres, pelas asas e pelo
espanto de cada dia.
Vocês são, em mim, o meu mistério.*

*Esse texto é um passeio descalço por
aldeias que não conheço. O que me
falta é o que busco e, por isso, peço
licença. Queria, com isso, rasurar a
metade que me foi oferecida por
entender que o meu limite é também o
limite do outro.*

*Quanto tempo falta para religar os
pontos?*

Agradecimentos

Agradeço, antes de tudo, à minha mãe que sempre foi os meus braços e meu coração batendo. Meu mundo é o dela, assim como a face que tenho e o punho cerrado. Obrigado, mãe, por seres o candeeiro e a força motriz que empurrou o meu tempo até aqui.

Agradeço a Conceição Flores, mãe que a vida me trouxe, pelas lições diárias, pela sabedoria, pela confiança em mim depositada. Pelas asas e pelo sopro: te dedico as minhas conquistas e a paixão pelo que faço e sou hoje.

Agradeço a Ana de Santana, pela coragem que me forçaste a encontrar. Pela voz aguda no meu ouvido, pela leitura que fazes de mim, pela amizade e pelo verso que sempre será possível. A poesia é aquela estrela que costuramos no teto da sala, não é mesmo?

Agradeço a Klebia, grande inspiração, brisa suave nas minhas folhas. Com tanto cuidado e carinho, também me trouxeste até aqui – te devo essa, querida amiga. Os caminhos são tortos, mas são certos. E a gente aprende mesmo é das quedas.

Agradeço a Elizete, pelo contato diário, pelo cuidado e aconchego – a tua voz amena ainda existe por esses lados. Aprendi contigo que, na maioria das vezes, o silêncio é a chave que abre as portas.

Agradeço a Nivaldete Ferreira, por me mostrar que literatura também é uma possibilidade de existir. Por Bárbara, aquela guerreira, que tanto me ensinou da vida e dos encantos, das fogueiras e das memórias. Por tudo, serei para sempre grato a ti. O meu verso é teu e tudo o que eu faça existir através da palavra. Não existe tempo para poesia, existe coragem e *“leite de pássaro”*.

Agradeço a Tânia, essa passarinha, que em tudo me apontou o caminho. Voar contigo foi um deslumbre que eu guardarei num porta-retratos. A poesia sempre nos salvará e o nosso encontro será sempre o melhor verso.

Agradeço às amigas e amigos que atravessarem comigo os momentos de fúria. Hoje somos mais fortes. Obrigado por serem meu abrigo quando o tempo fechou.

Agradeço às poetisas que, em mim, tocaram no feminino: Maria Teresa Horta, Marize Castro, Iracema Macedo, Diva Cunha, Carmen Vasconcelos e Adélia Prado.

Agradeço a Paula Tavares por tornar possível esta dissertação e, sendo assim, o meu trabalho. Pela luta com o verso em punho, por desdizer os homens do mundo, por romper amargas estruturas. É da tua força que cresce o meu encanto.

Aos tantos outros. A todos vocês, muito obrigado.

“Eu queria que essa mulher que fosse escrever e proclamar este império exclusivo para outras mulheres, outras soberanas desconhecidas, pudessem exclamar: eu também transbordo; meus desejos inventaram novos desejos, meu corpo conhece músicas inauditas. [...] O que significa essas ondas, essas inundações, essa explosões? Onde está a efervescência, mulher infinita que, imersa como estava em sua ingenuidade, mantida no escuro, conduzida pelo auto-desprezo do grande braço do parental-conjugal falocentrismo, não se envergonhou de sua força? [...] E por que você não escreve? Escreva! A escrita é para você, você é para você; seu corpo é seu, pegue-o.”

(Hélène Cixous)

Sumário

RESUMO.....	09
ABSTRACT.....	10
INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I	
UMA CHAVE PARA OS CAMINHOS: INTRODUÇÃO À POÉTICA DE PAULA TAVARES.....	25
CAPÍTULO II	
A TESSITURA DE PAULA TAVARES: OS CAMINHOS PARA UMA ESCRITA DE MULHER.....	42
CAPÍTULO III	
O CORPO É POSSÍVEL: AS FRONTEIRAS SUBMETIDAS E OS CAMINHOS PARA O ERÓTICO	67
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS.....	96

RESUMO

Esta dissertação encontra na poética de Paula Tavares, publicada desde 1985, o *corpus* para a pesquisa que aqui se desenvolve. Angolana, do sul de Huíla, traz o corpo da mulher e seu erotismo como temática fulcral de seu trabalho, irrompendo na literatura a partir de um viés transgressor dos costumes com uma escrita e dicção no feminino. É nas poesias publicadas ao longo dos seus seis livros que encontramos os elementos principais para a construção desse texto, principalmente nos poemas que aludem ao corpo feminino e ao erótico, bem como os que nos sugerem uma perspectiva de leitura a partir das questões de gênero. Pensando a teoria de Hélène Cixous, em *The laugh of the Medusa* (1976), partimos do princípio de que há uma autoria feminina na produção de Paula Tavares, para que, assim, possamos verificar os elementos que surgem a partir dessa escrita. Investigamos, conseqüentemente, como se dá o erótico na poética de Paula Tavares e os caminhos que nos é oferecido para refletirmos sobre as questões de gênero deflagradas nas sociedades durante a história da humanidade. Para aprofundarmos as análises sobre o corpo e o erotismo, utilizamos, com mais ênfase, as colaborações teóricas de Elisabeth Grosz, em *Corpos reconfigurados* (2000), Elódia Xavier, em *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007), Georges Bataille, em *O erotismo* (2014), Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo* (1914), e Audre Lorde, em *Sister outsider: essays and speeches* (1984). A pesquisa que aqui propomos se constitui metodologicamente como bibliográfica e analítica.

Palavras-chave: Paula Tavares; Escrita feminina; Erotismo.

ABSTRACT

This dissertation found in Paula Tavares' poetic, which has been published since 1985, the *corpus* to the research that we propose. Angolan, born in Huíla, she brings, as the central theme, the woman's body and its eroticism, a bias that transgresses the costumes. The poems, which were published along her six books, are the essential elements to this text, mainly the ones that mention the female's body and the erotic, and those that contribute with a way of reading the gender questions as well. Guided by Hélène Cixou's theory, in *The laugh of the Medusa* (1976), we propose that there is a feminine authors in Paula Tavares' literature and we also check the elements that rise in this written. The erotic and the way it contributes to the reflection about gender questions is one of the points that gains profundity in this dissertation and, for that, we bring to the discussion *Corpos reconfigurados* (2000), by Elisabeth Grosz, *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2007), by Elódia Xavier, *O erotismo* (2014), by Georges Bataille, *A dupla chama: amor e erotismo* (1914), by Octavio Paz, and *Sister outsider: essays and speeches* (1984), by Audre Lorde. This research is methodologically bibliographic and analytics.

Key words: Paula Tavares; Feminine writing; Erotism.

INTRODUÇÃO

Será preciso sempre polarizar para polemizar? Estaremos presos a uma política de combate onde a representação dos antagonismos sociais e contradições históricas não podem tomar outra forma senão a do binarismo teoria versus política? [...] Será que nossa única saída de tal dualismo é a adoção de uma oposicionalidade implacável ou a invenção de um contramito originário da pureza radical?

Homi K. Bhabha, em *O local da cultura*, 2013, p.47.

Refazer a história envolve uma negociação com as estruturas que produziram o indivíduo como agente da história.

Gayatri Chacravorty Spivak, em *Quem reivindica a alteridade*, 1994, p.199.

Dentre todo o pensamento que é construído nesse texto, perguntas me surgem de todos os lados: para onde segue minha fala? Em que caminho se arruma o meu dizer? Em que lugar estou quando pretendo falar sobre esses elementos que não se incluem no meu domínio e vivência? Tais questionamentos, a todo momento, se fazem necessários. É indispensável entender o local de onde irrompe meu discurso para que, no decorrer das minhas elaborações, reconheça a geografia social, política, cultural, à qual pertença. Esse cuidado perpassa o meu entendimento de que estou presente nos símbolos desse mundo, por isso se faz urgente que toda construção aqui elaborada seja pensada paralelamente ao meu local de fala.

Com isso em mente, é razoável pensar que a desconstrução de nosso próprio conforto perante as facilidades e privilégios a nós atribuídas em algumas situações seja, em primeiro plano, a tentativa e esforço para que possamos reconhecer o outro e dialogar com o que não conhecemos, sensibilizando a nossa experiência de mundo para perfilar, identificar e acolher o que nos é estrangeiro, nos reconhecendo dentro de uma esfera sistemática e

organizacional de distribuição de poderes. Bourdieu, em *A dominação masculina*, de 1998¹, nos levanta esse questionamento.

Como estamos incluídos, como homem ou mulher, no próprio objeto que nos esforçamos por apreender, incorporamos, sob a forma de esquemas inconscientes de percepção e de apreciação, as estruturas históricas da ordem masculina; arriscamo-nos, pois, a recorrer, para pensar a dominação masculina, a modos de pensamento que são eles próprios produto da dominação. Não podemos esperar sair deste círculo se não encontrarmos uma estratégia prática para efetivar uma objetivação do sujeito da objetivação científica (2012, p.13).

Ao percebermos a nossa condição dentro desse sistema e todos os elementos, sejam políticos, sociais ou culturais, que regem as nossas relações dentro desses espaços, rapidamente identificamos a desproporcionalidade, em termos de vivência, que se dá por conta de vários fatores cristalizados em sua essência como próprios de determinado grupo de pessoas, e é essa desproporção que torna, de modo geral, o campo da pesquisa um espaço de difícil travessia, uma vez que toda a elaboração de pensamento em situações a que não conhecemos é perigosa e delicada, pois ela vem de encontro àquilo que percebemos na nossa experiência de mundo.

Se é necessário, como Bourdieu coloca em seu texto, que encontremos estratégias que rasurem o sujeito da objetivação científica, devemos, pois, andar lugares não-vizinhos, aqueles que, através do choque experimental, possam nos proporcionar uma maior visibilidade das realidades, não aquelas que constatarem o que já conhecemos do mundo, mas as que desnorteiam os princípios a partir do qual estruturamos as lógicas dos nossos espaços.

Este texto é uma tentativa de aproximação entre o impalpável – aquilo que não vivo, portanto não se materializa para mim – e o que almejo – escutar a voz do outro para equalizar a minha. Os ruídos virão porque são necessários e porque o entendimento é como mata selvagem, não se cresce perante olhos calmos, inertes e imóveis.

Bhabha, em *O local da cultura*, de 1994, nos traz uma leitura sobre a cultura, colocando-a como o “além” que:

¹ Para este texto, a título de referência, nos deteremos à edição de 2012, lançada pela Bertrand Brasil.

não é nem um novo horizonte, nem um abandono do passado [...], mas, neste *fin de siècle*, encontramos-nos no momento de trânsito em que espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma desorientação, um distúrbio de direção, no “além”: um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, para lá e para cá, para a frente e para trás (2013, p.19, grifos do autor).

Esta discussão traz um ponto precioso para o desenvolvimento de uma pesquisa que trata de aspectos do feminino. Esse elemento, dentro das limitações pragmáticas aqui constatadas, é colocado como aquilo que está para além deste texto que, por uma questão de vivência cotidiana, não pode ser visto, sentido, palpado em sua totalidade. Não esqueçamos, vale lembrar, que a vista aqui a se desenvolver é estrangeira, isto é, surge de um hemisfério simbólico de observação apenas, posto que os símbolos que resvalam nas questões de gênero têm, sobretudo, um caráter vivencial. Por isso, esta investigação é, sobretudo, a produção de um diálogo com a alteridade².

Sendo dialógica, esta dissertação sobrevive a partir do cultivo de uma sensibilidade para os textos aqui entrecruzados e costurados em prol de uma discussão em torno da poesia de Paula Tavares, entendendo que as fronteiras que delimitam os espaços entre as teóricas e os teóricos que aqui conversam, e entre mim mesmo, são o prenúncio de que a nossa percepção não abarca em totalidade a geografia dos outros e, por isso, temos que buscar e acolher os fios que nos conduzem nesse cruzamento.

A escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, em seu texto intitulado *Sejamos todos feministas*, lançado pela Companhia das Letras, em 2015³, aborda, entre outras questões, a maneira como as podas sociais, políticas e culturais regem as relações entre as pessoas e as dimensiona dentro de um espaço demarcado, mantendo-as distante, dificultando o contato, colocando tudo em “gavetas”.

² A alteridade será tratada com mais vagar no decorrer do texto.

³ Trata-se da versão modificada de uma palestra que a autora deu ao TEDxEuston, em 2012, conferência anual cujo interesse se voltava à África.

Em 2003, escrevi um romance chamado *Hibisco roxo*, sobre um homem que, entre outras coisas, batia na mulher, e sua história não acaba lá muito bem. Enquanto eu divulgava o livro na Nigéria, um jornalista, um homem bem-intencionado, veio me dar um conselho [...]. Ele comentou que as pessoas estavam dizendo que meu livro era feminista. Seu conselho – disse, balançando a cabeça com um ar consternado – era que eu nunca, nunca me intitulasse feminista, já que as feministas são mulheres infelizes que não conseguem arranjar marido. Então decidi me definir como “feminista feliz”. [...] Mais tarde, uma professora nigeriana veio me dizer que o feminismo não fazia parte da nossa cultura, que era antiafricano e que, se eu me considerava feminista, era porque havia sido corrompida pelos livros ocidentais [...]. De qualquer forma, já que o feminismo era antiafricano, resolvi me considerar “feminista feliz e africana”. Depois, uma grande amiga me disse que, se eu era feminista, então, devia odiar os homens. Decidi me tornar uma “feminista feliz e africana que não odeia os homens, e que gosta de usar batom e salto alto para si mesma, e não para os homens” (2015, p.12-14, grifos da autora).

Na passagem, é possível notar com certa obviedade que a autora traz exemplos para explicar o quanto o termo “feminismo” é negativo, alvo ainda de um olhar imaturo no que diz respeito ao seu entendimento, contudo, também é possível redirecionar o que foi posto por ela a fim de traduzir com brevidade o que aqui se entende por “gavetas”.

As gavetas, compartimentos correções de alguns móveis que servem para guardar objetos de maneira organizada, são uma metáfora para a compartimentação dos saberes, para a delimitação e fronteirização do entendimento. Se separa, radicaliza e distancia as possibilidades de amenizar a ruptura estabelecida entre os objetos de conhecimento, entre as verdades e as incertezas; se fronteiriza, traz à tona os polos a partir dos quais desenvolvemos a nossa percepção, tornando-a incapaz de perceber o elemento do nosso desconhecimento. Voltando à citação de Chimamanda, entendemos que: se é feminista, não pode ser feliz; se é africana, não deve se intitular feminista; se se diz feminista, deverá odiar os homens. É, pois, nesse caminho que criamos as gavetas e, conseqüentemente, nos tornamos cada vez mais impossibilitados de chegar às outras esferas.

Logicamente, devemos entender que o espaço do outro é, para nós, o que não vivenciamos e, por isso, precisamos conceber os nós que há nas relações em que a homo e a heteronormatividade, entre a negritude e

branquitude e entre as questões de gênero voltadas para o homem e a mulher, por exemplo. São territórios que, como qualquer outro, tem seus símbolos e seus engendramentos.

Tratando especificamente das mulheres neste ponto, é sabido que, ao longo da história da humanidade, elas têm sido afastadas da órbita do poder, caladas pelas mordidas do patriarcado, essa proposta de arrumação social que empodera os homens em sua totalidade, colocando-os à frente do conhecimento e do prestígio social. Postas às margens e, na maioria dos casos, mantidas nesse espaço – pois, nem sempre conseguem se libertar das grades que regem esse sistema – são impedidas de se anunciarem, de exporem suas vozes e seus pensamentos acerca do mundo em que se encontram. Elas se constituem como a alteridade, o estrangeiro, ou seja, o que está fora do centro, o outro, o estranho. São mulheres que, levando em consideração todo o tempo de uma aprendizagem que as faz – ainda – subalternas, não veem em si um sujeito, pois são, a todo custo, caladas diante dos preceitos machistas que perduram até a sociedade atual.

Voltando a Bourdieu, ele nos alerta que, indiscutivelmente, todos fazemos parte dessa conjuntura e, sendo assim, todos, sem exceção, somos atingidos pela ordem dos fatores que regem a sociedade patriarcal.

A divisão entre os sexos parece estar "na ordem das coisas", como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas [...], em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos hábitos dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação (2012, p.17, grifos do autor).

O patriarcado surge, sobretudo, como um sistema de sentidos que se aplicam de maneira geral concatenando e reforçando as diferenças entre os indivíduos, construindo, assim, um imaginário coletivo que institui objetividades e subjetividades dos sujeitos que passam a coexistir e contribuir para as variações desses elementos distintivos, isto é, naturalizam o discurso e o mantêm também na ordem pragmática das relações, o que cria a verticalização do poder entre homens, que submetem, e mulheres, que são submetidas.

A naturalização desse comportamento encontra esteio nessa hierarquia voltada para a manutenção e preponderância do poder masculino de modo a estruturar e confirmar, de maneira contínua, a consciência que envolve as relações de dominação e submissão das mulheres dentro desse engendramento promovido por essas relações de sentido que, de modo geral, sequer são percebidos pelos indivíduos em sociedade, uma vez que tal “experiência apreende o mundo social e suas arbitrarias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, como naturais, evidentes, e adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação” (BOURDIEU, 2012, p.17).

A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembléia ou de mercado, reservados aos homens, e a casa, reservada às mulheres; ou, no interior desta, entre a parte masculina, com o salão, e a parte feminina, com o estábulo, a água e os vegetais; é a estrutura do tempo, a jornada, o ano agrário, ou o ciclo de vida, com momentos de ruptura, masculinos, e longos períodos de gestação, femininos (BOURDIEU, 2012, p.18).

A Spivak, teórica indiana, traz, em *Pode o subalterno falar?* (2010), uma reflexão de sujeito enquanto consequência de um discurso dominante e, até mesmo, de um discurso dominante enquanto sujeito, em que ela analisa as manobras do Ocidente em se colocar como poder dominante, a via de mão única de uma regra instituída. Se analisarmos a representação feminina nas sociedades, fazendo uma relação com o que disse a autora, notamos que há uma intenção homogeneizadora de construção de um sujeito feminino submisso, uma força que tem como objetivo manter o mandato de poder incontestável do homem para que, assim, ele possa ditar, permanecer e percorrer os campos do social, do político e do cultural, sem a presença arbitrária da mulher e toda a sua bagagem simbólica e pragmática que, em tantos pontos, vulnerabiliza o domínio masculino, apontando para

possibilidades de caminho que subvertem e poeiriza os discursos avassaladores da manutenção da lógica hierárquica masculina.

Aos sujeitos que surgem enquanto portadores do poder de um sistema, damos o nome de sujeito-efeito, aquele que se viabiliza em decorrência de um pensamento político instaurado numa sociedade. É a partir deste esquema de instauração de forças que são montadas as hierarquias sociais que, por um lado, concede a soberania social à determinados grupos e marginaliza e inferioriza outros, tornando possível esse formato de poder.

Apontando para essa situação que se mantém em desequilíbrio, evidenciando os binarismos dentro das relações de poder hegemônico, muitas escritoras começaram a mostrar os dilemas femininos dentro dessa construção opressiva que legitima a subserviência às mulheres e, tão logo, a literatura foi se tornando um terreno propício para a exposição dessas vozes silenciadas pelas mordanças do patriarcado. São textos marcados pela vivência feminina, por um discurso que surge de todos os cantos do corpo das personagens que nos contam, em primeira pessoa, a história de suas vidas.

Dentro dessa gama de autoras está Paula Tavares. Poetisa e historiadora, nascida em Huíla, Sul de Angola, em 1952, vem tecendo, desde 1985, caminhos na poesia nos quais desvela e revela o corpo feminino no verso, escrevendo poéticas de um erotismo que ultrapassa a mera exposição da mulher e busca, em seu íntimo, transcender os espaços demarcados entre os gêneros. É na poesia que Paula Tavares resignifica o espaço silencioso que lhe foi dado e faz soprar as névoas que lhe foram secularmente impostas a fim de mascarar sua existência.

Tem uma obra extensa dividida entre poesia, prosa e estudos sobre a história de Angola e está presente em diversas antologias publicadas em Portugal, Brasil, França, Alemanha, Espanha e Suécia. Na obra reunida, *Amargos como os frutos* (2011)⁴, constam sete títulos publicados: *Ritos de passagem* (1985), *O lago da lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), *Ex-votos* (2003), *Manual para amantes desesperados* (2007), e *Como veias finas na terra* (2010). São obras que nos servem de mote para a

⁴ Esta obra será utilizada até o final do texto e, sendo assim, a data de 2011 será mantida para todas as referências relacionadas aos livros de Paula Tavares.

escolha de poemas que tratam, especificamente, da escrita feminina, do corpo, do erotismo e das questões que envolvem as relações entre os gêneros.

Várias imagens que acenam ao universo dito feminino são recorrentes na obra de Paula Tavares e se constituem aqui como um alicerce para estruturar a base dessa investigação: o erotismo do corpo feminino enquanto impulsor de uma consciência emancipatória.

Para alcançar essas imagens é necessário que se tenha em mente algumas questões no que se refere ao espaço que ocupamos, isto é, a nossa geografia pessoal e, conseqüentemente, os rumos dela para o coletivo. Essa discussão, sobretudo, tem como base a inquietação e reflexão acerca do lugar que ocupa a nossa vivência, uma vez que, e aqui retomo Bourdieu, estamos dentro de um processo civilizatório moldado a partir de discursos vários e, direta ou indiretamente, somos atingidos pelos estabelecimentos do mesmo sistema. Quase como o trabalho artesanal que talha os golpes em um pedaço de madeira, estamos todas e todos recebendo os estímulos de quem detém as ferramentas para este trabalho. Quem desfere os golpes? Quem os recebe? Que instrumentos são esses?

Assim como tudo o que está posto à nossa volta, dentro das sociedades, recebemos essas pancadas que, silenciosas, nos acertam por completo. São várias as setas que nos atravessam, as placas que orientam nosso caminho, determinam nossa velocidade e rota. Desse modo, é possível dizer que qualquer experiência pragmática/subjetiva está devidamente inserida dentro de um grande contexto social, político e cultural.

Seguindo a órbita desse pressuposto, a vivência pessoal de cada indivíduo está pré-determinada a partir de um conjunto de símbolos hierarquicamente distribuídos, estigmas que regem todo o processo em torno das relações humanas em sociedade. Logo, se as atribuições referentes aos homens e mulheres são diferentes, posto que as demandas esperadas também são diversas, pode-se colocar à esta altura que a vivência de ambos se darão de forma diferente no que se refere às designações de gênero, afinal somos educados, a grosso modo, a partir das interferências que o nosso meio produz.

Se permite entender, pois, que a escritora trouxe para o âmbito das palavras, no esteio da literatura, as ligações provenientes de seu contexto de vida. Por isso alguns temas como o corpo, por exemplo, são marcantes quando

se fala em produção literária feminina, porque as escritoras, como qualquer outro indivíduo, também estão inseridas e marcadas pelo espaço que ocupa. Paula Tavares, sobre essa questão específica, escreveu em *Identidade*, poema presente no volume de *Ex-votos*, o seguinte:

Quem for enterrado
Vestindo só a sua própria pele
Não descansa
Vagueia pelos caminhos (p.169).

No poema, a poetisa parece nos apontar para o fato de que jamais passamos ilesos das intervenções de nossa gente, do nosso espaço, do nosso território, das pessoas que encontramos pelo caminho. Ela nos coloca diante da nossa condição de afetados, de viventes de uma geografia afetiva que tanto nos acerta e nos delimita – e nos limita? Quem for enterrado vestindo somente a própria pele não descansará porque não foi atingido pelo outro, pelos signos de uma cultura, pelo afeto de um povo, o que parece, a partir da leitura do poema, ser inconcebível.

É possível identificar que os versos são marcados – atingidos? – por certa religiosidade, pois se inscreve a partir de um elemento caro à nossa existência: a morte. Contudo, o que se agita diante da poesia é o fato de esse elemento ter sido colocado dentro de uma relação com as marcas que constituem as crenças de um povo. Não se pode esquecer da força que se prostra com o título: *Identidade*, pois, seguindo esse pensamento, Paula Tavares parece nos dirigir para uma possível “cláusula de vida”, que é a nossa condição humana de tocar e de ser tocado pelo outro concomitantemente, em uma relação de atividade e de passividade perante o outro.

Essa análise, colocada perante a linha de raciocínio que se estabeleceu até aqui, nos leva de volta à afirmativa de Bourdieu, a qual se refere à proposição de que estamos, indiscutivelmente, sendo afetados a todo instante pelos ditames estabelecidos dentro do sistema social do qual fazemos parte. Dessa forma, jamais morreríamos e seríamos enterrados somente com a nossa pele, uma vez que o nosso próprio contexto social, político e cultural nos envolve com diversas camadas, sejam elas das mais diversas ordens. Em tese, jamais passamos sem sermos afetados.

A pele, imagem proposta pela poetisa, por sua vez, parece ser colocada como um elemento primeiro dos sentidos, isto é, algo que guarda uma memória afetiva de vivências, experiências, dizeres. A pele seria uma espécie de instrumento com o qual estabelecemos contato com os outros indivíduos no mundo, por isso o emprego de tal imagem, porque sendo enterrados com a nossa própria pele, mas não só com ela, estaríamos confirmando a nossa existência em contato com aquilo que está para além de nós mesmos, “A presença inquieta dos outros”.⁵

Esta leitura, empreendida a partir de pressupostos teóricos da crítica literária feminista, nos possibilita também a análise e investigação dos discursos transgressores existentes na obra que, através de uma escrita marcada no feminino, nos aponta para uma reflexão acerca das questões de gênero.

Preocupo-me aqui com o desenvolvimento de uma análise sobre como se dá, a partir da produção poética de Paula Tavares, a autoria feminina em textos de literatura, a partir de um viés discursivo com vozes diversas que levantem indagações acerca da valorização desse espaço como um reator para que se possibilite o desenvolvimento de um pensamento emancipatório das mulheres através da literatura. Para tal, busquei me ancorar no pensamento de Hélène Cixous, teórica francesa que concebeu a produção de literatura por mulheres como uma manobra de deter o alijamento histórico sofrido por elas ao longo dos séculos.

A autora inicia o clássico *Le rire de la Méduse* (1975) nos provocando e nos mobilizando para uma possível percepção acerca da escrita feminina. Segundo a autora, as mulheres devem escrever sobre si mesmas e fazer com que as mulheres escrevam porque elas precisam se colocar no texto e, conseqüentemente, no mundo. Dessa forma, elas estariam se perpetuando na história, pois uma vez que o passado fechou-lhes as portas do conhecimento, faz-se urgente o desvelo do trabalho feminino na literatura.

O futuro não pode mais ser determinado através do passado.
Eu não nego que os seus efeitos ainda estão entre nós. Mas,
eu recuso a fortalecê-los através da sua repetição, conferindo-

⁵ Verso de um poema sem título presente em *Como veias finas na terra*, na página 247, do volume de *Amargo como os frutos*.

lhes uma inamovibilidade equivalente ao destino, para confundir o biológico e o cultural (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução nossa)⁶.

Cixous, com tal afirmação, alega que, mesmo que seja complicado, tendo em vista as amarras sistemáticas do pensamento patriarcal, as mulheres – mas, todos nós também – não devem continuar afirmando e legitimando o passado de subserviência, mas subvertê-lo e reconstruí-lo a partir de uma ótica que traga à luz e repense a voz feminina transpassada fortemente, ainda nos dias de hoje, pelo discurso soberano masculino. A escrita é um dos vieses que podem proporcionar à mulher uma nova postura discursiva, um lugar “de onde elas têm sido postas para fora tão violentamente quantos dos seus corpos” (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução nossa).

O desbravamento da literatura pelas mulheres é uma tentativa subversiva de legitimar a voz escanteada pelas hierarquias sociais que as puseram em segundo plano em relação aos homens. Dentro dessa perspectiva, a escritora assume a si e ao seu corpo por meio de uma escrita feminina de denúncia e, ao mesmo tempo, de autoafirmação, escrita essa que está ligada, “por um lado, à necessidade de engendrar ou *gerar retrospectivamente* uma tradição feminina e, por outro, à problematização da especificidade e existência de marcas do feminino no discurso e na escrita das mulheres” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 51, grifos das autoras). O conceito de escrita feminina, segundo Sousa Santos,

[...] traduz igualmente a existência de uma *tradição alternativa* à cultura literária homológica e patriarcal, ou de uma “escrita do avesso”, isso é, “o inverter da tradição, ou a tradição vista do lado errado, quer seja de pernas-para-o-ar, quer às avessas, mas sempre sublinhando a *obliquidade* em que se estrutura a relação que as mulheres mantêm com a linguagem, a cultura e o poder dominantes” (SOUSA SANTOS, 1997 *apud* MACEDO; AMARAL, 2005, p. 51-52, grifos do autor).

A escrita feminina é gerada, então, a partir da inversão dos papéis que deslocam a mulher-musa para a posição de autora, passando ela a estar no

⁶ Usa a tradução americana: “The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them by repeating them, to confer upon them an irremovability the equivalent of destiny, to confuse the biological and the cultural.”

centro desta construção. Assim, além da produção de um texto que difere da maneira de escrever masculina, esta escrita vai de encontro à tradição patriarcal e ao cânone literário do qual as escritoras têm sido alijadas.

Dentro de sua produção simbólica, a escrita feminina traz uma gama de temáticas pertinentes ao confronto do que foi estabelecido dentro da esfera do patriarcado. O corpo, por exemplo, é uma dessas tocantes e se configura como tópico fundamental para esta dissertação.

Para embasar a reflexão acerca do corpo feminino presente na literatura, dialogarei, principalmente, com Elisabeth Grosz, em seu texto *Corpos reconfigurados* (2000), atentando para o que ela nos fala acerca do corpo e sua concepção atual enquanto instrumento de valoração e hierarquização dos gêneros.

Uma das reflexões que surgem a partir deste texto é a do corpo enquanto território das mulheres, o que é visto a partir de uma ótica fundamentalmente submissa, o que faz com que ele, sendo parte desse sistema de repressão, seja também subordinado, dentro de todas as suas camadas.

Para estruturar ainda mais as análises acerca do corpo, trarei Elódia Xavier, em seu *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, de 2007, atentando, especificamente, para o que ela diz sobre o corpo subalterno, o corpo disciplinado, o corpo erotizado e o corpo liberado.

A construção do corpo feminino aqui será vista frente aos debates que envolvem o poder masculino hegemônico e a partir da concepção deste enquanto matéria primeira para a construção de um espaço de valorização mantido pelas mulheres em suas produções e representações literárias. O corpo aqui é analisado a partir de seu encontro com o erótico, o que também é um dos pontos fulcrais desta dissertação.

Ao ler a poesia de Paula Tavares, notamos o desvelar e o revelar do corpo feminino nos fios de cada verso que, a partir das mais variadas metáforas, lança o olhar sobre o erotismo inscrito neste corpo e que é pensado em variados aspectos. Revelar o corpo é deixar emergir o grito calado do eu que anseia em se construir e constituir socialmente como uma força simbolicamente e pragmaticamente reconhecida a se exercer enquanto sujeito.

Georges Bataille, em *O erotismo*, bem como Octavio Paz, em *A dupla chama: amor e erotismo*, e Audre Lorde, em *Sister outsider: essays and speeches*, servirão de embasamento para lidar com a esfera do erótico presente na obra de Paula Tavares, principalmente no que diz respeito ao erotismo enquanto emancipação e na sexualidade como constructo.

A poesia de Paula Tavares ressalta o corpo feminino de modo a imprimir uma proposta subversiva ao que, tradicionalmente, se produz na literatura, delineando um erotismo capaz de impor às tramas da literatura novos direcionamentos discursivos para lidar com o elemento do feminino.

Ancorados nessa produção poética, traçaremos um percurso de investigação analítica uma vez que seus versos sinalizam para a construção de um sujeito que emerge do encontro com o seu corpo, fazendo das experimentações eróticas o caminho para que este indivíduo se descubra no devir do gozo feminino. A poetisa irrompe na literatura fazendo uso de várias metáforas que resgatam as características estéticas do corpo da mulher bem como sua sexualidade, tornando o texto uma viagem íntima narrada em primeira pessoa, sob uma voz que extrai de si um discurso subversivo que abala a lógica falocêntrica ainda tão impregnada nos meios sociais. Identificar as marcas do erotismo feminino enquanto chave para a liberação das mulheres é tarefa fulcral deste trabalho.

Por fim, me proponho a trabalhar a obra de Paula Tavares a partir de uma ótica que traga para o centro da discussão o modo com o qual o desvelar do corpo feminino influencia na constituição das mulheres enquanto indivíduos na literatura.

Esta pesquisa possui caráter analítico, pois objetiva proporcionar uma maior aproximação com a temática a ser discutida, visando torná-la passível de indagações e argumentações teóricas a partir de conjecturas de autoras e autores diversos. Desse modo, as informações não serão tratadas apenas como dados quantificáveis, mas vistas a partir de uma vertente que explore o olhar voltado para a análise dos textos entrecruzados, focado na interpretação dos dados. O objeto de investigação dessa pesquisa é a produção poética da Paula Tavares a partir de seus seis livros de poesia já citados e que constam na bibliografia da poetisa.

A pesquisa trará material já publicado das teóricas e teóricos contemplados, portanto uma pesquisa também bibliográfica, confrontado com o as discussões que surgirem à volta da produção poética de Paula Tavares, o que fundamentará o a análise do objeto. A pesquisa parte da apresentação da poetisa e sua obra, bem como de sua fortuna crítica, para posteriormente buscarmos esclarecer as características relacionadas ao corpo feminino dentro das poesias selecionadas para o *corpus* com o objetivo de analisar a construção do sujeito feminino e suas implicações no livro.

O referencial teórico escolhido para a pesquisa que será desenvolvida foi selecionado de acordo com a pertinência dos apontamentos de cada obra para a realização do estudo.

1. UMA CHAVE PARA OS CAMINHOS: INTRODUÇÃO À POÉTICA DE PAULA TAVARES

*Aquela mulher que rasga a noite
com o seu canto de espera
não canta
Abre a boca
e solta os pássaros
que lhe povoam a garganta*

Paula Tavares, em *O lago da lua*, 1999, p.79.

*Eu escrevo isso como uma mulher, para
mulheres. Quando eu digo “mulher”, estou
falando da mulher na sua luta consumada
contra o homem convencional; e da mulher
como assunto universal que deve levar as
mulheres ao seu sentido e significado na
história.⁷*

Hélène Cixous, em *O riso da Medusa*, 1976,
p.875/876.

*Em posia ponho pão e vinho,
carne, transubstanciação:
pois tudo falte à palavra,
só não falte atrevimento. [...]*

Carmen Vasconcelos, em *O caos no corpo*,
2010, p.13.

*E, então, eu resolvi escrever o que eu sabia
escrever.*

Paula Tavares para o programa Nova Angola,
2014.

Toda mulher que afronta os estabelecidos traz, em si, a ruptura com as normas, com os ditames sociais que a enclausuram e a marginalizam. É desse jogo elaborado de inverter a lógica hierárquica que subordina a mulher que levantam-se as escritoras. Prontas para irromper no espaço que não lhes foi

⁷ I write this as a woman, toward women. When I say “woman”, I’m speaking of woman in her inevitable struggle against conventional man; and of a universal woman subject who must bring women to their senses and to their meaning in history.

oferecido, são o anúncio de uma queixa e reivindicação antiga que ameaça balançar as estruturas ainda erguidas nas nossas relações sociais.

Representam uma afronta, pois suas vivências foram mascaradas, postas a secarem ao sol, direcionadas a enxugar os ladrilhos dos banheiros⁸. Essas vozes trazem a experiência do que significa ser alijada do domínio público, não apenas como uma exposição dos valores que remontam à dominação masculina, mas como a transgressão dos mesmos, uma vez que apontar para essas questões já é, em si, a subversão da perspectiva masculina. Estando, pois, nesse lugar, as mulheres estagnam as fronteiras do pensamento, trazem à tona toda uma experiência de mundo não revelada.

Estar à frente de suas próprias vivências e trazê-las para as narrativas é um ponto caro à produção de uma literatura de autoria feminina que visa, sobretudo, engendrar uma tradição de escritos marcados pela dicção no feminino. Essa é a imagem que nos traz o poema de Iracema Macedo⁹, *O rito de Carmem*¹⁰. Como se essa personagem enfrentasse os riscos de sua própria existência, no centro do picadeiro, ela brinca e joga com o perigo diante das pessoas que a assistem receber os golpes. O retrato da mulher em que se atira facas ilustra o atrevimento dessas escritoras ao trazerem seus corpos/vivências para o centro das atenções.

Ela é uma forma de alucinação
de hino ao perigo
e ao furor
Perfuma-se com um poema
e se apronta
como quem vai ao cinema

Parece que não há riscos
em tudo que ela faz
mas ela acorda e dorme
sitiada
Mulher em que se atira facas
ela recebe os golpes um a um

⁸ Referência ao poema “Minha mãe diz”, da potiguar Diva Cunha.

⁹ Poetisa potiguar, é formada em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Publicou *Vale feliz* (1991), *Gravuras* (1995) e *Ceia de cinzas* (1998), todos em parceria com Eli Celso e André Vesne. O primeiro livro que assinou sozinha foi *Lance de dardos* (2000), seguido de *Poemas inéditos e outros escolhidos* (2010) e *Cidade submersa* (2015). Ganhou os principais prêmios literários do Rio Grande do Norte, o Othoniel Menezes, em 1992, O Myriam Coeli, em 1992, e o Auta de Souza, em 1994.

¹⁰ Poema que compõe o volume de *Lance de dardos*, de 2000.

Arremessos de perda, luxúria ciúme

No centro do picadeiro
um homem de olhos vendados
ameaça matá-la
todas as noites
diante dos aplausos inocentes (2000, p.17).

O risco é rabisco na mão de Carmem, é o traço que perfaz a sua afronta pública e velada. E ela se atira, faz jus ao seu hino, recebe as facas e os aplausos dormentes, perfumada e arrumada, preparada para o picadeiro do homem de olhos vendados, o que detém o espaço.

A ameaça e o prazer que enovelam esse poema é uma chave para entender os caminhos de Paula Tavares. Carmem, dos circos, Paula, dos escritos. Ambas distantes, mas próximas por aquilo que enreda suas trajetórias: o perigo e o poema.

Nesse ponto, parece que as escritoras têm um pouco de Carmem, brinca e se arrisca na mesma medida. Carmem sempre pronta a receber a fúria dos gumes, resistente e insistente em se manter ativa diante dos lances vendados e dos aplausos, é uma fortaleza. É de si e para si mesma a própria força erguida. Assim como as escritoras, mulheres tolhidas ao acaso, vigiadas em todo caso, promovidas ao silêncio e corrompidas em sua própria existência, mas que alumbram os caminhos e fazem correr para seus labores as mesmas vistas que não lhes foram cedidas.

Como nos diz o poema, parece que não há riscos, porém as valentes estruturas seculares de repressão continuam intactas perante o picadeiro e os escritos, perante toda plateia. Essa é a metáfora do homem vendado que ameaça matá-la toda noite: ele é a imagem do sistema que está à espreita diuturnamente restringindo os espaços sob o aval dos aplausos inocentes.

Para Hélène Cixous, em passagem de *O riso da Medusa* (1976), a mulher deve se inscrever em seu tempo, na sua história, levantar-se perante a história do mundo. Inscrever-se que é maior do que escrever-se, pois requer representatividade dentro do discurso. Nessa dinâmica de inverter a lógica patriarcal, como em uma partida de quebra de braço, a mulher reivindica o seu lugar, o seu direito de representar-se, uma vez que foi afastada do campo do conhecimento. Diante dessa conjuntura, ela deve se impor, fazer-se presente,

para criar o espaço que também acolherá sua semelhante. Dentro dessa teia, o sujeito mulher se estabelece enquanto sujeito possível.

Essa ideia que visa criar um espaço de enfrentamento do que já está estabelecido enquanto norma está vinculada, sobretudo, a uma tentativa de se repensar os espaços, as estruturas, as relações de privilégios. Trata-se de um investimento no domínio do social, do cultural e do político que traria, como consequência, a descentralização dos poderes atribuídos, majoritariamente, aos homens, pois nasceram sob o signo do sexo privilegiado no que diz respeito às atribuições sociais que lhe foram conferidas.

A busca do equilíbrio na relação entre os gêneros, levando em consideração o engendramento do que se convencionou chamar-se de patriarcado, surge, na prática, como uma luta em vários domínios cujo propósito é reconfigurar as normas sociais no que tange às relações entre os homens e as mulheres, os seres masculinos e femininos, aqueles que estão próximos do que se diz masculino e feminino.

Entendamos o patriarcado a partir de uma acepção feminista que o concebe como “uma formação social em que os homens detém o poder, ou ainda, mais simplesmente, o poder é dos homens [...]” (DELPHY, 2009, p.173). A autora constrói essa afirmação em seu verbete para o *Dicionário crítico do feminismo*. Para ela, esse sistema é:

quase um sinônimo de ‘dominação masculina’ ou de opressão das mulheres. Essas expressões, contemporâneas dos anos 70, referem-se ao mesmo objeto, designado na época precedente pelas expressões “subordinação” ou “sujeição das mulheres”, ou ainda “condição feminina” [...] “Patriarcado” vem da combinação das palavras gregas *pater* (pai) e *arkhe* (origem e comando) (DELPHY, 2009, p.173/174, grifos da autora).

Mudar as referências sociais normativas, portanto, é subverter uma ordem homológica de dominação masculina e de sujeição das mulheres a essa estrutura rasurando todo um jogo de poder que tange o político, o social e o cultural e que envolve a condição feminina dentro dessas instalações. É uma tarefa árida, pois, há séculos que se semeia essa organização em que todo o poder e prestígio social estão nas mãos dos homens, o que coloca a mulher no

outro extremo dessa disposição: à margem. Subverter a ordem é reivindicar o poder.

Para construir um espaço – ou para reconstruí-lo? – as mulheres terão de percorrer uma terra de negações, de proibições, e nelas gerar outras sementes para que, um dia, a colheita seja de outros grãos. Sobre essas questões, Cixous comenta que “não há terreno para o estabelecimento de um discurso, mas sim uma terra árida milenar para quebrar [...]” (1976, p.875)¹¹. O terreno é a imagem que alude aos discursos mantidos cristalizados e polidos durante o correr dos tempos, por isso repensá-lo é exercício primordial para que se arranquem as cercas e se redesenhem esta geografia.

Ela deve escrever a si, porque isso é a invenção de uma *nova escrita insurgente* a qual, quando o seu momento de libertação chegar, vai permitir que ela execute as rupturas e transformações indispensáveis em sua história [...] (CIXOUS, 1976, p.880, grifos da autora).¹²

A escrita de si estaria, então, ligada a um movimento de ruptura com os limites impostos, um ato subversivo de se propagar mesmo diante da negação ao próprio sexo do domínio de si. É uma maneira de rasgar os véus do sistema hegemônico que impõe às mulheres a submissão, a subserviência, o lugar do outro. Rasgando os véus, o sujeito surge e rasura o discurso secular que amarra a amordaça, prende os pássaros nas gargantas das mulheres.¹³

A mulher deve escrever-se: deve escrever sobre as mulheres e trazer as mulheres para a escrita, da qual elas têm sido destituídas tão violentamente o quanto são afastadas de seus corpos – pelas mesmas razões, e mesma ordem, com o mesmo objetivo fatal. A mulher deve se colocar dentro do texto – como no mundo e na história – por seu próprio movimento (CIXOUS, 1976, p.875).¹⁴

¹¹ Trata-se de uma tradução livre de *The laugh of the Medusa* (1976), tradução de Keith Cohen e Paula Cohen para o original *Le rire de la Méduse* (1976), de Hélène Cixous, texto do qual foram tiradas todas as citações referentes à obra em questão.

¹² She must write her self, because this is the invention of a *new insurgent* writing which, when the moment of her liberation has come, Will allow her to carry out the indispensable ruptures and transformation in her history.

¹³ Referência ao poema “Aquela mulher que rasga a noite”, de Paula Tavares, presente no livro *O lago da lua*, de 1999.

¹⁴ Woman must write her self: must write about women and bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies – for the same reasons, by the same Law, with the same fatal goal. Woman must put herself into the text – as into the world and into history – by her own movement.

O texto de autoria feminina, a dicção no feminino, é, segundo Cixous, a construção de si dentro da história da humanidade, pois, é o registro que se perpetua na memória. Neste caso, a escrita é colocada como um instrumento de poder e de ruptura e, se usada como tal, será a responsável por conferir às mulheres a possibilidade de representatividade na história, de tornar-se vivente no mundo dos homens, rompendo com esse domínio.

O futuro não pode mais ser determinado pelo passado. Eu não nego que seus efeitos ainda persistem. Mas, eu me recuso a fortalecê-los repetindo-os, conferindo-lhes uma inamovibilidade equivalente ao destino, para confundir o biológico com o cultural (CIXOUS, 1976, p.875).¹⁵

Romper, a partir da escrita, com o discurso cristalizado de sujeição das mulheres é, pois, um dos pilares da produção de autoria feminina, mesmo quando não há a devida atenção para essa questão. Não determinar o futuro pelo passado é, então, rasurar a repetição da lógica permanente de alijamento das mulheres através de um discurso de enfrentamento dos preconceitos que ainda estigmatizam a sociedade atual. Como nos disse Cixous: “É hora da mulher começar a marcar os seus feitos na linguagem oral e escrita.” (1976, p.880).¹⁶

Dentro dessa perspectiva, escritoras de nacionalidades diversas vêm levantando essas questões a partir de uma produção literária em que há o elemento da mulher e a linguagem no feminino.

Paula Tavares, nascida em Huíla, Sul de Angola, é uma dessas vozes. Desde 1985, com a publicação de seu primeiro livro, faz de sua poética um lugar de debate e de confronto da ordem vigente que impõe às mulheres o lugar de segundo sexo.¹⁷

Tratando mais especificamente da mulher negra africana, a poetisa nos pega pelo braço e nos leva a andar pelas vielas desconhecidas, encobertas pela ordem secular de apagamento de minorias.

¹⁵ The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them by repeating them, to confer upon them an irremovability the equivalent of destiny, to confuse the biological and the cultural.

¹⁶ It is time for women to start scoring their feats in written and oral language.

¹⁷ Referência à obra *Le deuxième sexe*, de Simone de Beauvoir, uma das precursoras do feminismo.

Várias temáticas vibram na poesia de Paula Tavares e se desdobram ao longo das seis obras publicadas: *Ritos de passagem* (1985), *O lago da lua* (1999), *Dizes-me coisas amargas como os frutos* (2001), *Ex-votos* (2003), *Manual para amantes desesperados* (2007) e *Como veias finas da terra* (2010).

Há mais de três décadas a cultura pulsante em África, a voz da mulher africana, os costumes etc. são postos no tear de sua poesia e reverberam pelo tempo a partir de uma consciência que impera e não definha frente aos preconceitos perpetuados ainda no nosso tempo.

A poesia de *Ritos de passagem* já era o anúncio de uma produção de ruptura. Obra que causou grande impacto na crítica, trazia em seu volume temas transgressores e imagens abandonadas pela película embaçada das proibições. A mulher apresentada pela poetisa estava por completa nos textos, revelada, e alusões à menstruação, aos aspectos do corpo feminino, ao devir do gozo, ao erótico, bem como as questões da própria produção dessa escrita foram motes para a criação dos poemas, o que fez esteio para severas críticas não só ao conteúdo do livro, mas também à poetisa que, assim como Carmem, ficou no meio do fogo cruzado das palmas e das penas, do picadeiro e dos golpes certos.

Em filmagem para o programa Nova Angola, Paula Tavares abordou essas questões e falou de que maneira elas acabaram refletindo sobre o seu processo de criação e da recepção do público.

Eu não vou fazer poesia duma certa maneira. Não é aquela poesia muito elogiosa, do homem novo, da construção do Socialismo, da revolução. Isso não era o meu caminho. E, então, eu resolvi escrever o que eu sabia escrever. Na altura, isso deu uma enorme discussão. Houve pessoas que não aceitaram bem e acharam que os meus problemas eram de outra índole, problemas psicológicos. Houve mesmo, para falar de uma forma grosseira, quem dissesse: “o problema dela é falta de homem e, por isso, diz aquelas coisas em poesia de forma tão dura, tão crua”. Eu não achei nada disso, que era uma forma dura e crua, pelo contrário, achava que era uma maneira ternurenta, delicada, de trabalhar assuntos que eram importantes (LEITURA:... 2014).

A mulher perpassa, a todo instante, a obra da angolana, e é a partir desta que Paula Tavares se inscreve na literatura. Esse universo, ousado para a época – e para os dias de hoje, se pensarmos no nosso recorte

contemporâneo –, é a toante da poetisa desde o momento inaugural. As críticas surgem a partir do momento em que ela salta o cercado do pensamento patriarcal em suas nuances do masculino e do misógino e se põe a combater o viés limitador da imagem da mulher, desconstruindo-o a partir de uma lente genuinamente feminina.

O patriarcado é aqui pensado como uma construção simbólica que está tanto para o campo das ações em sociedade, levando em consideração os moldes sob os quais está edificada, como para o campo de um discurso que negligencia o equilíbrio entre as relações de gênero, fazendo distinções claras e enfáticas sobre a maneira de como homens e mulheres devem se comportar nas cercas do social. Deste regime, surgem os papéis de gênero: ao passo que à mulher reserva-se a esfera doméstica, para o homem atribui-se os cargos de poder. Esta estrutura é mantida por um cultural de negações que, a cada vez mais, assegura e legitima o pensamento do homem enquanto centro e da mulher enquanto margem. E ainda mais, é pensada desde os critérios referentes à biologia quando são colocadas à mesa as concepções de *ativo* (o homem) e *passivo* (a mulher).

Simone de Beauvoir já havia ponderado em *O segundo sexo* (1949)¹⁸ que:

Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acremente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador. Aristóteles imagina que o feto é produzido pelo encontro do esperma com o mênstruo; nessa simbiose a mulher fornece apenas uma matéria passiva, sendo o princípio masculino força, atividade, movimento, vida (BEAUVOIR, 2009, p.40).

Desse contexto, surge a concepção do feminino como a alteridade, o que é tido como um valor dentro da escrita feminina uma vez que esta é pensada, primordialmente, a partir de seu local de produção. A alteridade, em linhas gerais, é o outro que não é o centro, mas a margem, por isso relaciona-se com a produção literária de mulheres, porque representa, na escrita, um

¹⁸ 1949 é o ano referente à primeira edição da obra *Le deuxième sexe*, seu título original, contudo, aqui será mantido o ano de 2009 para as referências ao texto, data da tradução de Sérgio Milliet para o português, publicada pela Editora Nova Fronteira.

lugar de fala, aquele que foi silenciado, o que confere a esta produção um caráter subversivo já que, a partir desse viés, estão reivindicando o lugar que não lhes foi prometido.

Cria-se, assim, um lugar de resistência responsável por abrir portas para que o feminino se represente no mundo.

Agora as mulheres retornam de longe, do sempre: do “de fora”, do matagal onde as bruxas se mantiveram vivas; de abaixo, do além da “cultura”; da infância da qual os homens têm tentado, desesperadamente, fazê-las esquecer, condenando-a ao “descanso eterno” (CIXOUS, 1976, p.877, grifos da autora).¹⁹

O discurso entoado por Paula Tavares transcende as amarras impostas, uma vez que descentraliza a ordem subjulgadora do sujeito mulher, e repensa a geografia do corpo feminino, rasurando os limites dos ditames e as negações.

Quem conhece narrativas de mulheres? O que ainda não está dito? E o que precisa ser contado? Esses são pontos possíveis e a poética de Paula Tavares, de maneira incisiva, vive para contá-las, revelá-las, mesmo que a partir de sua vivência pessoal.

O amor, da forma como ele nos era descrito e apresentado, como um universal, também estava ferido de todos esses preconceitos da sociedade de então. Como se não fosse possível àquelas sociedades de pastores e aquelas outras sociedades viver o amor. [...] Eles cresciam, depois as mulheres estavam destinadas a ter muitos filhos porque ter muitos filhos era sinônimo de riqueza, mão de obra etc. E não havia enamoramento, não havia paixão. Essas sociedades não tinham o direito ao amor e isso eu procurei. Em *Ritos de passagem* é de forma muito clara, em outros poemas, talvez, de forma mais sutil. Isso tem a ver com a realidade desses mundos das margens, com esses mundos das mulheres. Afinal, quem eram essas mulheres? Como é que elas se relacionavam com essas questões do amor? Apaixonavam-se ou não apaixonavam-se? Tinham tido namoros? Quantos segredos existiam escondidos nos armários dessas mulheres que, aparentemente, tinham suas vidas traçadas? Casar na altura certa, ter filhos na altura certa, morrer na altura certa. Portanto, era preciso ir procurar alguma coisa a mais. A temática do amor enquanto universal, enquanto tema filosófico,

¹⁹ Now women return from afar, from always: from “without,” from the heath where witches are kept alive; from below, from beyond “culture”; from their childhood which men have been trying desperately to make them forget, condemning it to “eternal rest.”

para mim era fundamental trabalhá-la, com todas as leituras que eu tinha feito do universo, do mundo inteiro, e era necessário trazê-la para ali, contá-la com aquilo que via, ouvia, sentia e lia (LEITURA:... 2014).

É assim que a poetisa faz luzir este universo ainda penumbruso tão cerceado pelas manobras do patriarcado. Jogando com a palavra, ela sugere uma conversa, um diálogo com o que não está estabelecido, com as vozes postas à margem. Mostrando as realidades cujas representações foram desprovidas de valor – quando, simplesmente, sequer foram contadas –, ela desdiz a ordem centralizadora masculina que tanto costura as relações regentes no domínio social.

A obra de Paula Tavares, de fato, desestabiliza as manobras de apagamento das mulheres trazendo-as no texto/para o texto, comprometendo, assim, a ordem secular que se quer imposta de que a subalterna não fala. É através da criação literária que refaz o sul dos caminhos e autoriza os saltos nos cercados.²⁰

São várias as referências que sugerem uma tomada de consciência feminina enquanto processo de construção de um discurso nos livros de Paula Tavares. A partir da concepção de diversas relações metafóricas, a poetisa constrói espaços poéticos que desvendam as podas recorrentes dos mecanismos de opressão. O eu lírico feminino, verdadeiras personagens, que se revela nas poesias é o mesmo sujeito que cobra a sua fala e que rompe com a objetificação que lhe é imposta, uma vez que assume a autoria de seu texto, de sua vivência. Ainda mais, esse sujeito deixa de ser mera reprodução e passa a representar-se como se estivesse diante de um espelho a mirar-se pela primeira vez, externalizando o que em algum momento, em alguma passagem, foi silêncio, põe os pássaros nas asas do vento.

Em *Otyoto (o altar da família)*, poema de *Manual para amantes desesperados* (2007), alcançamos os interditos inerentes à mulher representada no poema e a forma como isso, em seu cerne, está imposto como uma conduta a ser seguida por todas e sem vacilos, isto é, sem desobediência. O interdito, termo que retoma a produção crítica de Bataille

²⁰ Referência ao poema [Desossaste-me], de **Ritos de passagem**, de 1985.

(2014), refere-se às proibições estabelecidas dentro de uma lógica social, política e cultural.

Todas as mães da casa redonda disseram
Guarda os tesouros
Os telhados de vidro
O silêncio
Cuida do corpo da casa e das tranças
Desfaz-se em leite
Para a fome das crianças

Ninguém falou de dor
Abandono solidão
A loucura é palavra interdita
Ficam os sonhos a voar
Pássaros da boca do vento (2007, p.203).

À mulher, o único corpo possível é o da casa, aquele que lhe enquadre na lida doméstica, no dever de crescer as crianças e na obrigatoriedade de ser de seu homem, o seu senhor. Os caminhos e possibilidades que lhe conferem a denominação e condição de “mulher” são os que se ajeitam na mira de sua biologia, de sua qualidade enquanto serva, sujeito à disposição. Se pensarmos na relação metafórica trazida pelo poema, a mulher é a chave da casa, não no sentido de abertura, mas antes como o objeto inerente a esta, o que fará com que ela funcione. Sendo a chave, como rege os costumes de submissão da mulher, ela está predestinada ao espaço da fechadura, ou seja, é feita e pensada para tal relação, fora disso, dessa estrutura, não teria funcionamento, serventia.

São os desmandos do patriarcado que amainam a mulher. Ela não pertence a si própria, não respira em seu corpo e sequer aprendeu a reconhecê-lo – estava ocupada com os exercícios da solidão. Contando gotas das horas a fio, sabe do tempo e das perdas, mas não tem o relógio que marque a sua existência dentro dos minutos. Neste acordo desigual, parece que ser mulher é guardar para sempre a sua existência para mais tarde.

No poema, todas as mães da casa redonda repetiram as falas porque dessa maneira lhes foi dita a regra: guardem os tesouros, pois as mãos não podem se ter ocupadas, nem lustrem os telhados de vidro, silenciem perante o olho de teu marido, teu dono. A casa precisa de tua existência, és a mantedora

do lar. Teu leite será o sustento das gerações futuras, tua honra é esvaír-se pelas bocas das crianças. Manter-se mulher é mirar os caminhos por debaixo das cobertas.

De todo modo, mesmo entendendo os mandamentos, o eu lírico se pega a pensar nas lacunas da história, no que a explicação das outras senhoras não disse. O silêncio sempre quis falar. Dor, abandono e solidão está prescrito para esta personagem, é parte do contrato firmado ainda no seu primeiro choro de menina. São elementos que suspendem os sonhos por tempo indeterminado, que deixam os pássaros, prontos, a mirar o voo nunca concedido.

O trabalho de Paula Tavares na poesia é contraventor em vários aspectos, desde o fato de que existe uma autora e não um autor a mirar-se em sua condição de mulher, até as representações femininas provenientes de suas obras que entram em contato com as valises do regime do patriarcado, ora desnudando-o ora confrontando-o. Representando a sua narrativa, a poetisa faz valer a vivência das mulheres, abordando-a com a propriedade que seu lugar de fala lhe confere.

Sobre essas questões, Spivak (1994) nos fala, em *Quem reivindica a alteridade?*, que:

A relação desta figura [a mulher subalterna] com a produção acadêmica é complexa. Em primeiro lugar, ela é um objeto de conhecimento; em segundo, à maneira do informante nativo, sujeito de histórias orais, essa figura é considerada incapaz de desenvolver estratégias em relação a nós; finalmente, a figura da mulher de classe subalterna é um sujeito/objeto imaginado no campo da literatura (SPIVAK, 1994, p.191).

À maneira como foi descrita por teórica indiana, a mulher é vista na condição de colônia e, sendo assim, não tem autonomia para reivindicar os espaços que não lhe foram cedidos. O pensamento de Spivak nos leva a pensar que a mulher permanece distante do fazer histórico, da narrativa histórica, vive à sombra, por baixo dos véus. Em tempo, vale salientar que para termos maior domínio acerca dessa discussão, precisaríamos fazer um apanhando em grande escala da situação, não de uma, mas de todas as mulheres nas diferentes culturas e civilizações, dentro das mais variadas perspectivas políticas, geográficas, culturais, sociais, étnicas, econômicas etc.,

tendo em vista que todos esses elementos são valores que interferem na vivência e em suas relações. Isto é, precisamos fazer referência a um dado plural que, a cada vez mais, possa apanhar as condições atuais em que vivem as mulheres. Logicamente, a autora refere-se a uma demanda histórica de negação que recai sobre elas, mas se faz necessário que, mesmo a partir desse ponto, voltemos o olhar para as diversas intervenções que o sistema preconiza para as relações de gênero,

Naturalizamos essa separação a partir do que nos oferece a análise do sujeito investigador e nisso costumamos nos apoiar, pois somos “obrigados a trabalhar dentro de narrativas da história, e inclusive acreditar nelas” (SPIVAK, 1994, p.190). Desse fato, surge a necessidade de repensar o próprio fazer teórico enquanto elemento legitimador dos saberes. Muitas vezes, é esse próprio processo o mote para que repensemos o nosso lugar e a nossa ótica, o que se reflete como uma tentativa de refazer e reinterpretar as nossas referências.

A partir desse pressuposto de naturalização, toda luta de mulheres virá sob o viés de transgressão da ordem, uma vez que foram deslegitimadas da possibilidade de se erguerem enquanto donas de si, enquanto indivíduos, sujeitos possíveis. Por isso, por sobreviverem na aura da negação, a mulher que reivindica acaba por rasurar o lugar de objeto o qual lhe foi conferido.

De qualquer modo, o que Paula Tavares nos oferece é a contra-dicção dessa história, a transgressão dos ditames. Essa subversão nos leva a confrontar um lugar da crítica cujo interesse é contar a história alheia e não abrir os caminhos para que o alheio se conte pelo medo de trincar os vasos lustrados das mesas da lógica soberana. Em *Pode o subalterno falar?* Spivak comenta:

Algumas das críticas mais radicais produzidas pelo Ocidente hoje são o resultado de um desejo interessado em manter o sujeito do Ocidente, ou o Ocidente como sujeito. A teoria dos “sujeitos-efeitos” pluralizados dá a ilusão de um abalo na soberania subjetiva [...] (SPIVAK, 2014, p.25, grifos da autora).

A relação proposta pela teórica visa, primordialmente, a relação da crítica com o seu lugar de produção, lançando um olhar sobre a tentativa de domínio do referido campo pelo Ocidente, contudo esta analogia pode,

claramente, ser pensada também para as questões de gênero a partir do entendimento cristalizado de que o homem é a referência, a mulher, a referenciada. Pensando dentro desse plano binário, a mulher escritora afirma-se apesar das interdições históricas, o espaço antes restrito é descoberto e as cercas desfeitas. A partir da linguagem e do que ela representa no mundo letrado, a autora ficcionaliza-se ao mesmo tempo em que negocia o acesso ao poder. É a partir da maneira como as relações dentro dos grupos se dão que o poder é legitimado, por isso as mulheres, assim como todos os grupos de minoria, são afastadas do centro e transformadas no outro não sujeito. Essa tensão sempre será uma tocante no que se refere a essa questão, pois, enquanto houver a mulher que instiga o olhar para outros campos, o homem, símbolo-referência de domínio, tentará abafar os dizeres que se estendem no campo da literatura enquanto extensão para o social.

Amparados nessa discussão, podemos dizer que a poética da angolana sugere uma nova perspectiva em que a mulher, sendo minoria, anseia ocupar outros lugares que não o do silenciamento. A subjugação imposta, o corpo interdito, o discurso esquecido, são as pedras brutas que, nas mãos da poetisa, viram lustrosas joias. Desdizendo as manobras hegemônicas, ela afirma que há outra história e que ela precisa ser ouvida.

A nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, na palestra *The danger of a single story*,²¹ afirmou que a história única é perigosa e pode parcializar verdades, cristalizá-las.

Fui uma leitora precoce. E o que eu lia eram livros infantis britânicos e americanos. Também fui uma escritora precoce. E quando comecei a escrever, por volta dos sete anos, histórias com ilustrações em giz de cera, que minha pobre mãe era obrigada a ler, eu escrevia exatamente os tipos de história que eu lia. Todas as minhas personagens eram brancas de olhos azuis. Elas brincavam na neve. Comiam maçãs. E falavam muito sobre o tempo, e sobre como era maravilhoso o sol ter aparecido. E escrevia sobre isso – apesar de morar na Nigéria e de nunca ter estado fora da Nigéria. Nós não tínhamos neve, nós comíamos mangas, e nós nunca falávamos sobre as condições climáticas, porque não era necessário (ADICHIE, 2014, p. 208).

²¹ “Os perigos de uma história única”. Trata-se de uma palestra da autora concedida ao TED.

Por nos levar a um novo olhar que perceba a existência de múltiplos outros, a poética de Paula Tavares, desde sua estreia, segue pelas veredas das matas fechadas para poder abri-las, dos terrenos cercados do desconhecido para poder deslocá-lo. Inocência Mata (1985), para o prefácio da edição portuguesa de *Ritos de passagem*, diz que ao ler a obra citada, percebeu que “aquela poesia não se ‘encaixava’ na gaveta dos processos simbólicos que o significante mulher adquire na poesia africana” que, até então, havia estudado (MATA, 1985, p.8, grifos da autora).²² Deslumbrou-se porque:

via pela primeira vez, na poesia africana, uma escrita em que a voz da mulher se fazia ouvir na sua individualidade, na sua feminilidade, na sua corporalidade, mesmo utilizando os mesmo “materiais”, tanto substanciais (os elementos da natureza e da sociocultura angolanas) e formais (os recursos da linguagem) dos “consagrados”, aqueles que, pela escrita, nos fizeram imaginar a comunidade pela figuração simbólica do elemento feminino como matriz do nacional, da concertação e da força comunitária vital (MATA, 1985, p.8/9, grifos da autora).

Inocência Mata nos avisa que Paula Tavares é, em sua essência literária, um confronto às normas. A sua poesia descende de outra ordem: das negras africanas e de tantas outras que o véu das proibições acertou o rosto. Vem da voz daquelas que, proibidas pela violência do patriarcado, são feridas e esquecidas cotidianamente, tudo em nome da manutenção do poder masculino. Abordando o corpo feminino, denunciado as mordanças impostas, Paula Tavares nada contra a corrente. Sua busca é outra, é “individual, mais íntima e sonhadora, mesmo quando a sua preocupação última é colectiva.” (MATA, 1985, p.9). A poetisa está preocupada com a:

expressão da subjectividade feminina – da mulher enquanto ser humano em primeiro lugar – e, como tal, com os seus desejos (espirituais, *affectivos*, culturais, sexuais), e frustrações, as suas aspirações e sonhos, as suas alegrias, admirações, dores e sensações – de que a alma da mulher, com os seus juízos *subjectivos*, toma consciência de si enquanto mulher e enquanto ser humano (MATA, 1985, p.11/12, grifos da autora).

²² Trata-se do texto *Passagem para a diferença*, prefácio à edição portuguesa de *Ritos de passagem*, presente em *Amargos como os frutos*, a reunião da poesia de Paula Tavares, de 2011.

Pensando nas questões da produção escrita, a poetisa faz uso de sua percepção enquanto mulher para produzir literatura, o que nos permite olhar para a sua obra enquanto um texto cuja autoria e assinatura estão no feminino. Retomando Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, no *Dicionário de crítica feminista*, existe na escrita feminina uma necessidade de gerar uma tradição feminina e um discurso específico que marque conscientemente o feminino na escrita das mulheres. É uma dinâmica que visa inverter a tradição para poder criar uma cultura literária alternativa à escrita homológica e patriarcal (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 51).

Dessa forma, lançarei um olhar sobre como, a partir dessa escrita, Paula Tavares subverte a norma que rege as relações entre os gêneros e segue em direção a uma dicção no feminino, colaborando, assim, para um imaginário que observa a mulher de outro lugar e em outro lugar, aquele que não esteja condicionado às margens.

Além disso, este texto também se propõe a discutir as questões do corpo feminino e seu erótico uma vez que tais questões aparecem fortemente ao longo dos seis livros da bibliografia da poetisa.

As investigações se darão, principalmente, pelo viés da escrita feminina e, conseqüentemente, acabará por chegar aos elementos representativos presentes nessa produção, como o erótico, por exemplo, uma vez que também é a partir do devir do gozo feminino que a Paula Tavares repensa as estruturas de gênero cristalizadas nos terrenos sociais.

Fazendo do corpo um mote poético, Paula nos direciona a um olhar mais sensível da mulher enquanto sujeito dono de si e passível de sensações, emoções, frustrações. Pensar o corpo, a partir destes termos, é pensar social, política e culturalmente no que é construindo nele e a partir dele, em outras palavras, pensar no corpo enquanto construto elaborado dentro dessas esferas é descobrir as interdições ainda presentes nas nossas relações. A poetisa diz:

A linguagem que eu conheço melhor é uma linguagem de mulher. Eu não posso trabalhar fora dessa linguagem, não posso trabalhar longe daquilo que eu conheço. E aquilo que eu conheço melhor são as mulheres. Esse contar sobre a vida de algumas mulheres é, realmente, a minha área de trabalho (LEITURA:... 2014).

A produção de Paula Tavares nos apresenta um espaço de debate do que de simbólico foi construído a partir da vivência feminina e, sendo assim, colocando-nos nessa área de campos ainda pouco pisados, este texto traz à luz a tentativa, mesmo dentro dos limites que se estabelecem a partir do meu local de fala, de observar a voz empregada na produção de literatura de mulheres, voz esta que reivindica o direito à fala e, por isso, reconhece o desequilíbrio secular ao qual foi submetida.

Reconhecer o corpo aceso é o que nos oferece essa poética amarga como os frutos; ir para o sul saltar o cercado é o resultado do conhecer-se.²³

²³ Referência ao poema “*Desossaste-me*”, presente no livro *Ritos de passagem*, de 1985.

2. A TESSITURA DE PAULA TAVARES: CAMINHOS PARA UMA ESCRITA DE MULHER.

*A tecedeira seguiu
com as mãos
o movimento do sol
A tecedeira criou
o mundo
com os dedos leves de amaciar
as fibras.*

Paula Tavares, em *Ex-votos* (2011, p.159).

*[...]
E consumida de linhas
Enovelada de ardência
Te aguardo às portas da minha cidade.*

Hilda Hilst, em *Cantares de perda e predileção* (2004, p.41).

*Ninguém me ama
ninguém me quer
ninguém me chama de Baudelaire*

Citação de Isabel Câmara, em *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, de Ana Cristina Cesar (1999, p.223).²⁴

Como se recuperasse a imagem da tecedeira e seu movimento de criação, Paula Tavares reinventa as expectativas e se inscreve no imaginário da produção literária com sua poesia de anúncio. Anúncio de si mesma. Não se é possível ler seus versos e não se dar conta de que, do culto à palavra, temos o culto à mulher que se é e a todos os elementos que lhe pertencem. Não existe palavras pela metade, tudo é passado a limpo, tudo torna-se claro e precioso. Efetivamente, o trabalho com o verso vem à tona, a árdua delicadeza tão necessária para o ofício de se tramar em verso o que, por vezes, é indizível: a própria poesia. São bandeiras corajosas que se aviltam ao longo dos seis volumes de poesia da angolana, bandeiras que se estiram

²⁴ Trata-se de uma citação de Isabel Câmara que abre o ensaio *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*, de Ana Cristina Cesar, publicado em 1979, no Almanaque 10. Esse texto foi, posteriormente, publicado no volume de *Crítica e tradução*, de 1999, publicado pela Ática.

perante um silêncio mordaz que quis refratar a sílaba dessa língua cujo idioma reconhece a si mesmo enquanto corpo, matéria, representação.

Os portões do Kalahari não se fecharam a barrar esta sede, sequer se aguçaram a tal tarefa. Os homens também não os fechariam, pois não possuem a chave nem o provérbio. É por isso que se move tal qual a duna a poesia de Paula Tavares, porque ela pertence àquilo de que ainda não se fala e não se reconhece.

Como esconder o espanto diante de tal poesia se a própria rapariga provou de si seu sangue e o sangue, em resposta, deu fruto?²⁵ Não obstante à nudez desses versos que iniciam o primeiro livro de Paula, em 1985, levantou-se grande represália à poetisa que ousou, em tempo indevido, tocar naquilo que era proibido. Mas, como é que se esconde o que, lentamente, se põe no mundo enquanto matéria de vivência? Em verdade, o corpo ainda assusta porque é, através dele, que nos colocamos no mundo, diante do outro. O corpo é a nossa geografia mais próxima.

Nesse ponto reside a poesia de Paula Tavares: no interdito. Como se quisessem colher areia com peneiras rasas, tentaram estancar seu texto, pois não era possível – e ainda não é – que a mulher retire a roupa de seu corpo perante os olhos de terceiros, como o faz em poesia. O simbólico deste ato ainda é mais forte e anterior que a própria escrita, pois só tira as vestes em poesia quem já queimou as roupas de seus armários.

Crescem insondáveis vazios neste poema. Como os bois em Huíla, altos e magros, com os seus cornos volantes, lavrando o solo e deixando espaço para a semente e a palavra, Paula aquece as mãos que vão erguer o verbo como veias finas que crescem na terra. E todo tempo é tempo de colheita.

A partir do gesto criou-se o mundo com os mesmos dedos que o tateiam. Pode, então, a mulher percorrer o caminho do sol, reinventar as fibras, estar consumida de linhas, porque o verso é possível e, assim, é a vida.

Essas metáforas são constantes na poética da angolana e nos revelam uma dicção no feminino e voltada para o feminino, uma linguagem que parte da mulher e que, a partir de si, reinventa os espelhos para a sua própria imagem. São poemas que trazem, em seu cerne, visagens para a concepção de uma

²⁵ Referência à poesia *Cerimónia de passagem*, de *Ritos de passagem*, publicado em 1985.

escrita, sempre através da relação de vários elementos como, por exemplo, a de bois lavrando a terra em *Boi à vela*, presente *Ritos de passagem*, livro publicado pela primeira vez em 1985.

Os bois nascidos na huíla
são altos, magros
navegáveis
de cedo lhes nasce,
cornos
leite
cobertura
os cornos são volantes
indicam o sul
as patas lavram o solo
deixando espaço para
a semente
a palavra
a solidão (p.45).

Em um primeiro *frame*, notamos a correlação da imagem provocada pelo poema com o lugar natal da poetisa, a maneira como ela manobra as memórias afetivas e as deitam na poesia trazendo na imagem dos bois um aspecto familiar de sua região de nascença. Contudo, ela também aproveita esse símbolo para trabalhar o próprio fazer poético.

Não é o boi que arruma a terra como a poetisa alinhava o poema, deixando a fenda onde se crie a semente que é a palavra? Essa relação metapoética se dá a partir do fato de que a poesia é um espaço em que se estrutura dizeres em um processo de cultivo da palavra, isto é, de pensar as palavras que se planta para que se tenha versada colheita, a própria poesia. E “os cornos são volantes / indicam o sul”, o caminho por onde se segue a fina fibra que desenha o mistério de toda poesia.

O verso só acontece quando a terra é cultivada, de onde se gera o alimento que vai alimentar as bocas. Não é imprópria essa relação: a terra é a imagem que remete à folha em branco que origina o verso, o fazer poético.

Existe aqui, ao expandirmos a leitura dessa metáfora, uma relação com o feminino, pois o boi, na poesia, é quem gera, quem materna a terra, quem prepara a semente para germinar a vida, enviesando essa compreensão para uma possibilidade de ser matriz de toda mulher. Aqui, contudo, não pretendo

permanecer em concepções meramente biológicas, nem permanecer no campo da maternidade em si, pretendo instigar um olhar que observe o ato de fazer poesia como algo de natureza uterina. Logicamente, estou tratando do texto de uma poetisa, o que, por uma tensão voltada à discussão de gênero, já se agita para uma compreensão da mulher em si, o que também não se pode deixar passar em branco, uma vez que a escritora fala a partir do seu espaço no mundo, contudo, em matéria de produção literária feminina isso surge como um dos elementos passíveis de análise e não como o único.

Ao falar sobre a mulher na escrita, a inglesa Virginia Woolf, no texto *Mulher e ficção*, estabelece uma distinção entre um texto escrito por uma mulher e um texto sobre a mulher. Essa colocação se dá a partir da noção de que, para melhor entendermos as questões voltadas para a autoria feminina, é preciso observar outros aspectos que estão para além da produção dessa escrita propriamente dita.

Se observarmos a trajetória histórica das relações estabelecidas entre homem/mulher, a maneira como ela foi pensada, estruturada e reproduzida, veremos que, em seu eixo, há uma fratura secular envolvendo o social, o político e o cultural. Essa fratura se dá em vários aspectos e, em se tratando das questões de gêneros, ela aparece, principalmente, sob o viés das proibições.

Uma das negações mais marcantes, talvez a principal, pois dela decorrem todas as outras, é o fato de a mulher ter sido afastada do domínio social, restando-lhe apenas a lida com o privado, o lar. Tendo que cuidar dos afazeres domésticos, dos filhos, do marido, ela foi afastada dos cargos de poder, do pensamento político, da esfera intelectual etc., não podendo, inclusive, ter o direito da escrita.

Podemos dizer, pensando nessa dinâmica, que existe um contexto social de valores que influenciam – ainda – no comportamento da mulher, por isso a autora de *Um teto todo seu* (1929) fala da necessidade de que se tenha um mínimo de cuidado ao tratar das questões da mulher na ficção. Sobre isso, ela afirma que:

A ambiguidade é intencional, porque o máximo de flexibilidade é desejável ao se considerar as mulheres como escritoras; é

preciso deixar espaço para considerar outras coisas além de seu trabalho, já que esse trabalho foi tão influenciado por condições que nada tinham a ver com arte (WOOLF, 2014, p. 270).

Retomando o pensamento de Virginia, a mulher na escrita se dá a partir de determinados valores simbólicos que, intencionalmente ou não, surgem no tear deste texto. Naturalmente, o ponto de vista é estrangeiro, pois ela enxerga o mundo a partir do local, o qual muitas vezes é o da submissão, aquele que lhe foi imposto. Consequentemente, as experiências também são outras, alheias ao círculo em que o masculino é dominante.

É indiscutível que a experiência exerce grande influência sobre a ficção. [...] Retire-se tudo o que Tolstói sabia sobre a guerra, como soldado, e da vida e da sociedade, como um jovem rico cuja educação o habilitava a qualquer tipo de experiência, e **Guerra e paz** ficaria incrivelmente empobrecido (WOOLF, 20014, p.274/275).

Como dizer, então, que a literatura de autoria feminina poderia circular fora do contexto pragmático e subjetivo da mulher enquanto sobrevivente – sim, sobrevivente – de uma ordem social que inferioriza seu gênero em diversos aspectos? Como afirmar que não existe uma dicção no feminino, um discurso no feminino, se a própria linguagem reflete elementos de sexualidades/gêneros? Como dizer que não há um ponto de vista estrangeiro se “a vida emocional que [as mulheres] levaram foi regida estritamente pelos costumes e leis” (WOOLF, 2014, p.275)? À primeira vista, esses elementos podem não parecer significativos para uma análise da produção feminina, porém tais elementos são provenientes de todo um contexto arquitetado para os homens e as mulheres e seus papéis de gêneros dentro de uma sociedade hierarquizada e estruturada para que se pensasse e mantesse uma ordem voltada à lógica androcêntrica, isto é, um pensamento em que valoriza o ponto de vista do homem em detrimento da mulher.

Virginia Woolf, em seu ensaio, pensou em Tolstói, porém não precisaríamos ir tão longe para conseguirmos ilustrar a realidade sobre a qual ela se debruça. Será que, em *A hora da estrela*, Clarice Lispector teria conseguido alcançar tão intimamente a vivência reprimida de Macabéa no Rio de Janeiro se não tivesse passado pela experiência de ter sido criada, desde

muito nova, em Maceió e, posteriormente, no Recife? Será que ela teria conseguido ilustrar de forma tão subjetiva o choque de uma nordestina na capital carioca se não tivesse mudado, depois de anos, para o mesmo local? O narrador, Rodrigo S.M. – na verdade, a própria Clarice – conseguiria ter uma imagem tão aproximada da nordestina se Clarice não tivesse passado por situação parecida em sua trajetória? Isso tudo nos serve para pensarmos na relação da trajetória de quem escreve com o que escreve, ou seja, da relação da escritora com a sua experiência vivida.

Certamente, seguindo essa linha de raciocínio, uma escritora como Carolina Maria de Jesus poderia ter trazido uma narrativa tão pungente quanto a que lemos em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960)? Saberíamos ela apontar a cor da fome como “amarela” se não tivesse sentido fome na vida? O relato dela no livro seria tão intenso se, na própria escrita e linguagem, não observássemos a carga pessoal e intransferível da escritora, o que é algo genuíno e não mera criação? As aproximações entre as escritoras não é inoportuno, antes elas refletem um contexto de criação em que essas mulheres viveram, o que enriquece os textos citados de individualidade e pertencimento, o que lhes conferem a premissa de genuíno pelo simples fato de que todas elas tiveram, em seus tempos de vida, uma dinâmica dentro daquela demarcação narrativa, daquela geografia política, social, cultural, econômica, afetiva etc. Sendo assim, o local de fala dessas escritoras permitiu que elas pudessem gozar do elemento do real que, apesar de ter passado pelo processo de criação literária, abraçou ambos os textos, ambas as trajetórias.

Toda essa vivência é legitimadora do discurso e da criação literária de Clarice Lispector e Carolina Maria de Jesus que, apesar dos distanciamentos diversos, têm em comum a experiência vivida. Essa vivência é um ponto-chave no que se refere à produção literária de mulheres.

Isso [o contexto histórico de submissão] confere à escrita das mulheres um elemento que está de todo ausente da escrita de um homem, a não ser que este venha a ser um negro, um trabalhador ou alguém por qualquer outro motivo consciente de alguma limitação (WOOLF, 2014, p.276).

A concepção de uma escrita feminina é conflitante no que diz respeito a alguns posicionamentos divergentes no campo da crítica literária feminista.

Existe ou não uma escrita marcada pelo gênero de quem escreve? E, se existe, que marcas são essas? Como as visualizamos nos textos? São estruturais, isto é, referentes à escritura em si, ou estão marcadas no campo do simbólico?

Antes de tudo, de qualquer discussão, se faz necessário um entendimento acerca dessa própria concepção. Quando falamos sobre a escrita feminina, estamos, de maneira geral, elaborando um pensamento que atende a uma necessidade de que se ligue a produção das mulheres a um conjunto de símbolos que se prestam a evidenciar as marcas de seu gênero que estão presentes no decorrer do texto, tudo isso atrelado à vivência da pessoa que escreve. Em outras palavras, é uma visão que liga a produção literária em si a todo um contexto, um conjunto de símbolos percebidos na experiência da escritora por trás do texto. Dessa maneira, não existe uma ruptura entre o discurso de quem discursa, o que é colocado, à essa altura, como uma dicção no feminino, uma linguagem elaborada a partir de um local de fala.

A relação entre a “escrita feminina” e a “literatura de mulheres”, vale salientar, não deve ser confundida, pois, segundo Nelly Richards, teórica chilena, estas são duas coisas distintas. Uma está voltada para a tensão entre os gêneros e a maneira como as diferenças marcam e se imprimem no texto, enquanto a outra sugere o conjunto de obras que tem assinatura de mulher. Ela nos provoca, fala que a escrita feminina é:

uma constelação de vozes marcadas pelo mesmo pertencimento de gênero: ser mulher. Porém, é a mesma coisa falar de “literatura de mulheres” e “escrita feminina”? Falar de “escrita feminina” é o mesmo que se perguntar como o feminino, em tensão com o masculino, ativa as marcas da diferença simbólico-sexual e as recombina na materialidade escritural dos planos do texto? [...] A “literatura de mulheres” designa um conjunto de obras literárias cuja assinatura tem valência sexual, mesmo que estas obras não se encarreguem da pergunta de como textualizar a diferença genérico-sexual. A categoria da “literatura de mulheres” se mobiliza para delimitar um corpus, baseado no recorte da identificação sexual, e para isolar esse corpus na busca de um sistema, relativamente autônomo, de referências e valores, que confira *unidade de gênero* à soma empírica das obras que agrupa. Ou seja, a “literatura de mulheres” arma um corpus sociocultural, que contém e sustenta o valor analítico de uma das perguntas que

se faz a crítica literária feminista: a de saber se existem, ou não, certas caracterizações de gênero e quais delas podem tipificar uma “escrita feminina” (RICHARDS, 2002, p.129, grifos da autora).

No decorrer de seu texto, Nelly Richards afirma que algumas teóricas feministas estão preocupadas em rastrear as marcas que possam constituir um estilo de feminino e também elementos a nível temático a fim de encontrar algo que sustente uma imagem de mulher que sugira uma identificação comum entre personagem e narradora. Esse rastreamento se dá através da busca de uma representação feminina na literatura, isto é, trata-se de uma busca de algo que possa expressar, da maneira mais realista possível, um conteúdo mais voltado para uma autêntica experimentação da mulher na sociedade em que vive, algo que represente uma condição de mulher. Sobre isso, a teórica nos adverte:

Parece que este tipo de crítica, ao não perceber a materialidade sígnica do complexo escritural (a energia significante, posta em funcionamento pela maquinária textual), se encontra com sérios problemas e limitações: por uma parte, sua concepção naturalista do texto – o texto concebido como simples veículo expressivo de conteúdos vivenciais – defende um tratamento realista da literatura de mulheres, que se vê desafiado por aquelas obras nas quais a escrita protagoniza um trabalho de desestruturação-reestruturação dos códigos narrativos; trabalho esse feito para violentar a estabilidade do universo referencial e para desfigurar, assim, todo pressuposto de verossimilhança dos mecanismos de personificação e identificação feminino-literárias. Por outra parte, o tratamento conteudista do “feminino” o assume como o referente pleno de uma identidade-essência, que tornaria segura e imutável a relação entre “as mulheres que escrevem” e “escrever como mulher”, sem levar em consideração o modo pelo qual *identidade* e *representação* se juntam e se separam, no transcurso do texto, sob a pressão do dispositivo de remodelagem linguístico-simbólica da escrita. Ambas dimensões – *a escrita como produtividade textual* e *a identidade como jogo de representações* – necessitam ser incorporadas pela nova teoria literária feminista para construir e desconstruir o “feminino” no/do texto (RICHARDS, 2002, p.130, grifos da autora).

A fala de Nelly Richards nos coloca diante de alguns questionamentos que nos levam ainda a ponderações anteriores. Se observarmos a poesia dentro do campo da linguagem, estamos colocando-a como um produto dentro

de um espaço específico, com uma demanda social, política e cultural específica. Isto é, a linguagem passa a refletir um conjunto de valores que refletem não só um processo de composição temporal e geográfico, entre outras coisas, mas também a maneira como a pessoa que escreve se coloca diante desses elementos. Essa discussão se aprofunda ainda mais se buscarmos compreender como essa linguagem é percebida pelas diferentes teóricas e teóricos que se colocaram frente aos estudos dessa questão em particular.

Um outro ponto também nos é arremessado. Ao falarmos da escrita feminina estamos, de maneira geral, falando sobre a produção intelectual de toda mulher em seus respectivos planos pragmáticos e subjetivos? Como abordar, então, essa questão visto que a própria imagem de mulher está em momento de desconstrução para reconstruir-se? A produção da mulher negra periférica é a mesma produção da mulher trans ou, até mesmo, da negra de classe média? A esta altura, é possível enxergar que os estudos voltados para a escrita feminina necessitam passar por uma flexibilização para que os âmbitos da maquinária textual e do jogo entre identidade e representação, como coloca Richards (2002), possam ser confrontados de maneira mais aproximada de quem está escrevendo.

Não estou afirmando, contudo, que os estudos voltados para esta questão estão com saldo devedor, apenas coloco que a escrita das mulheres precisa ser entendida dentro de seu contexto produtivo, contexto esse que alie tanto o momento em que se escreve como o quem está escrevendo a partir de suas demandas individuais/coletivas.

Nelly Richards aponta para essa questão quando fala da limitação do tratamento conteudista desse feminino, quando a crítica o assume como um possível referente geral para uma identidade-essência. Nesse caso, o problema, talvez, não resida no tratamento da identidade em si, mas na delimitação imposta pelo termo “essência”, uma vez que sua carga de sentido vem, na verdade, propor a percepção de algo “que é comum a todas as mulheres”. Isso, a partir de sua natureza reducionista, implica dizer que todas as mulheres, de todas as classes, etnias, orientação sexual etc. terão sofrido ou sofrerão as mesmas situações características do gênero. Quer dizer, analisar a escrita feminina apenas pelo viés do conteúdo é abafar as

peculiaridades da vivência projetada no texto através de uma tentativa de refletir o elemento do possível feminino.

A tensão produzida por essa identidade-essência universaliza as experiências de vida das mulheres, torna imutáveis os aspectos referentes à identidade e representação desta na literatura, pois, ao colocar todos esses elementos em uma redoma, rompe-se com a flexibilidade dessa representatividade ao longo de um texto por não se tê-lo pensado em sua manifestação linguística-simbólica.

A cargo de exemplificação, tomemos a seguinte relação. Carolina Maria de Jesus e Clarice Lispector foram contemporâneas, mas suas obras, apesar das aproximações, tem os seus distanciamentos óbvios. Enquanto Clarice falava do desejo de liberdade de Joana, em *Perto do coração selvagem* (1944), pois se via tolhida ao lado do marido, Carolina, em *Quarto de despejo: diário de uma favelada* (1960), falava da vontade de poder se libertar da condição de miséria, a qual a população mais carente era submetida – isso sem falar nos aspectos que tangem às questões de sua negritude.

Na obra de Paula Tavares as questões que se voltam para a escrita feminina também não passam despercebidas.

Já em um primeiro momento, em contato com as poesias, é possível notar a predominância da mulher. Se ela não vem como uma personagem descrita nos versos, o que irrompe é a fala dela e seus sentidos. O fato é que, colocando a mulher na construção do verso, Paula Tavares inicia uma linhagem de poemas que, a partir de relações metafóricas, unem o corpo à escrita e faz de seu fazer poético um local de entendimento do corpo enquanto local em que se inscreve, ou até mesmo enquanto o lugar em que há a vivência.

O poema *Tecidos*, presente no volume de *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, de 2001, nos sugere que o corpo é o local em que se inscreve.

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 (2011, p.124)

Como se fosse uma folha em branco, passível de escrita, o corpo descrito no poema é a matéria em que se inscreve a vivência. O título já nos oferece o caminho da leitura e relaciona-se com a ideia de que a escrita é como a produção de um tecido: uma série de linhas que, pela intervenção das mãos, torna-se um todo amarrado, uma superfície uma pronta para as costuras.

As suturas são as experiências que vão sendo gravadas na pele, no corpo, e enraizadas a partir da escritura. Desse modo, o corpo é o veículo pelo qual esta mulher sente o mundo, o que endossa o pensamento de Virginia Woolf, quando ela afirma que há estreita relação entre a literatura e a vivência feminina, entre o texto e o “sexo de quem escreve” (WOOLF, 2014, p. 276).

Quando lemos: “Meu corpo / é um tear vertical”, fica-nos a impressão de que o corpo do eu lírico é o provedor dos tecidos, uma vez que é o tear. A escrita é possível, pode-se dizer, porque o corpo é possível. E, sendo assim, a mulher é possível, e sua vivência.

Nos dois versos seguintes encontramos “onde deixaste cruzadas / as cores da tua vida [...]”. Se foi no corpo que as cores ficaram, este é a matéria que recebe, eterniza e se refaz a partir das experiências. Ou seja, o corpo sofre as demandas simbólicas que existem à sua volta e fica marcado por isso, processando e reverberando os estigmas, os discursos.

Volto, neste momento, a dois elementos colocados por Nelly Richards (2002), sobre o que ela fala de “maquinária textual” e “jogo entre identidade e representação”. Não estaria a mulher, neste poema, indicando que, além de sentir essa experiência como talhes em seu próprio corpo, é a partir dele que ela escreve e se inscreve no mundo? Como podia ela desatar-se a si mesma de seu corpo se foi nele que ela sentiu as cores da vida e as marcas da peste? Como romper com essa relação se ela própria é a floresta fechada por onde alguém resolveu percorrer os caminhos?

É como um espelho que reflete o que nele se mostra. Logo, se a experiência de vida das mulheres é, social e culturalmente, diferente da do homem, as vozes também serão diferentes e seus espaços de fala.

É provável [...] que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os valores de um homem. Assim, quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos – querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante. Por isso, é claro, ela será criticada; porque o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com uma tentativa de alterar a atual escala de valores, vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele (WOOLF, 2014, p.278/279).

Desbravar a escrita é desbravar a si que, no caso da mulher, é a desconhecida. A segunda estrofe do poema nos traz essa possibilidade de interpretação: “Meu corpo / é uma floresta fechada / onde escolheste o caminho”.

As florestas são ditas fechadas quando há pouco trânsito de gente que, conseqüentemente, abriria os espaços. E, assim, é o corpo da mulher, pois pouco se permite saber dele, uma vez que foi coberto deliberadamente pelos véus do pensamento patriarcal.

Seguindo com a leitura, o poema nos diz: “Depois de te perderes / guardaste a chave e o provérbio”, apontando para uma metaforização do corpo enquanto terreno que, por ser ainda desconhecido, é passível de que se percam. Contudo, pela construção do poema, nos parece que essa perda é necessária e até mesmo incitada. Uma vez perdida, a pessoa não saberá do provérbio, da fala, e da chave que é o instrumento de aberturas.

O corpo no poema, representado sob o viés de um tear, é colocado como a principal ferramenta para abordar o mundo, como um equalizador de sensações que se voltam e se estabelecem nele próprio. Colocá-lo na literatura significa representar-se a si mesma enquanto mulher que possui atribuições e valores simbólicos sociais e afetivos. A partir dessa representação é que podemos perceber uma inclinação para a concepção de uma escrita idealizada e produzida por mãos femininas e toda a carga inerente a elas.

Às mulheres são empregados diversos estigmas que resvalam na sua condição enquanto sujeitos que querem dominados, pois, a partir do momento em que é afastada do privilégio da autoridade, ela se torna alguém que obedece e resigna-se ao que é imposto. Essa manipulação põe a mulher à margem de modo que ela passa a ser significada “pela submissão, resignação e falta de voz” (ZOLIN, 2005, p. 183).

Nessa linha de raciocínio, as mulheres sofrem proibições em diversos setores, como quando não têm acesso ao domínio da escrita, por exemplo, o que deve ser entendido como instrumento de poder uma vez que as possibilitaria a oportunidade de se inscreverem na história.

Desse ponto cresce uma tocante no que diz respeito a essa produção. Ao escreverem, as mulheres estão alterando valores cristalizados, rompendo com estigmas, com cargas simbólicas, reavaliando significâncias. A partir de uma divergência de visões, as escritoras alteram o lugar-comum.

Hélène Cixous, em *O riso da Medusa* (1975), já havia pontuado essa questão da escrita produzida por mulheres. Segundo a autora, é uma necessidade que elas escrevam sobre si mesmas, sobre suas experiências no mundo dos homens, e façam com que, cada vez mais, as mulheres se voltem para a escrita. Fazendo isso, elas estariam construindo novas narrativas a partir de novos olhares, desestabilizando, assim, os velhos engendramentos sociais que acabam por irromper também no espaço literário. Para a autora, elas precisam se colocar no texto e, a partir deste, se colocar no mundo.

O futuro não pode mais ser determinado através do passado. Eu não nego que os seus efeitos ainda estão entre nós. Mas, eu me recuso a fortalecê-los através da sua repetição, conferindo-lhes uma inamovibilidade equivalente ao destino, para confundir o biológico e o cultural (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução livre).²⁶

Representar-se no texto literário é, segundo Cixous, romper com o modelo canônico que apresenta a mulher como musa e a afasta de possível missão de autora. Falando de si, colocando-se na tessitura de um escrito, a mulher estaria logrando a repetição do sistema que a submete e cala sua voz,

²⁶ The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us. But I refuse to strengthen them by repeating them, to confer upon them na irremovability the equivalent of destiny, to confuse the biological and the cultural. (1976, p 875)

se pondo no contar histórico do mundo, como escritora de suas próprias vivências, como nos conta a autora.

Assim, como não há terreno para o estabelecimento de um discurso, mas sim uma terra árida milenar para quebrar, o que eu digo tem, pelo menos, duas motivações: romper, para destruir; e prever o imprevisível, para projetar (CIXOUS, 1976, p. 875, tradução livre).²⁷

No artigo *A literatura de autoria feminina na América Latina*, Luiza Lobo reacende a discussão proposta por Cixous, afirmando que as mulheres precisam criar, através da literatura, um espaço propício para a representação feminina. Afirma que há a necessidade de que “a mulher expresse a sua sensibilidade a partir de um *ponto de vista* e de um *sujeito de representação* próprios, que sempre constituem um olhar da *diferença*” (LOBO, 2016, grifos da autora)²⁸. Por isso, rompe-se com o que está interdito para que seja possível reconstruir os valores e, então, projeta-se o novo, o que ainda não foi pensado: a mulher.

Eu escrevo isso como uma mulher, para mulheres. Quando eu digo “mulher”, estou falando da mulher na sua luta consumada contra o homem convencional; e da mulher como assunto universal que deve levar as mulheres ao seu sentido e significado na história (CIXOUS, 1976, p. 875/876, grifos da autora, tradução livre).²⁹

Essa linguagem nova, a dicção no feminino, traz um olhar da diferença uma vez que diferente também é o sujeito que a escreve e que, nela, se inscreve. Diz-se isso a partir da noção de que os homens dominam o território da escrita e de que a literatura feita por mulheres vem engendrar um novo espaço para um discurso que traz à luz esta mulher secularmente amordaçada.

No meio dessa discussão, a escrita feminina ascende como um ato de contravenção. Toca em aspectos de todo um imaginário político respaldado por

²⁷ Thus, as there are no grounds for establishing a discourse, but rather an arid millennial ground to break, what I say has at least two sides and two aims: to break up, to destroy; and to foresee the unforeseeable, to project.

²⁸ Trata-se do artigo **A literatura de autoria feminina na América Latina**, disponível em: <http://filipe.tripod.com/LLobo.html>.

²⁹ “I write this as a woman, toward women. When I say “woman”, I’m speaking of woman in her inevitable struggle against conventional man; and of a universal woman subject Who must bring women to their senses and to their meaning in history.”

esquematisações que recaem e determinam as relações entre os indivíduos, sendo essa produção uma espécie de tomada de consciência e reivindicação de um espaço de existência. Nesse caso, a literatura é, por si só, um instrumento de empoderamento e um local de resistência.

Cixous retoma esse espaço em seu viés político, o pensa enquanto esteio para possíveis agitações que darão seguimento a rasuras no plano das categorias hierárquicas que organizam as relações entre homens e mulheres. Conseqüentemente, esse espaço, através de uma linguagem carregada de consciência, repensa ainda as cristalizações simbólicas que materializam os discursos hegemônicos. Para a autora, é a partir da escrita que elas se representam e se fazem presentes no mundo.

Eu queria que essa mulher que fosse escrever e proclamar este império exclusivo para outras mulheres, outras soberanas desconhecidas, pudessem exclamar: eu também transbordo; meus desejos inventaram novos desejos, meu corpo conhece músicas inauditas. Outra vez eu também me senti tão cheia de torrentes luminosas que eu poderia estourar – estourar em formas muito mais bonitas do que as que são colocadas em quadros e vendidas por uma fortuna fétida. E eu também não disse nada, não mostrei nada; eu não abri minha boca, não repintei minha parte do mundo. Eu estava envergonhada. Eu estava com medo, e engoli minha vergonha e meu medo. Disse para mim mesma: você é louca! O que significa essas ondas, essas inundações, essa explosões? Onde está a efervescência, mulher infinita que, imersa como estava em sua ingenuidade, mantida no escuro, conduzida pelo auto-desprezo do grande braço do parental-conjugal falocentrismo, não se envergonhou de sua força? Que, surpresa e horrorizada pelo tumulto fantástico de suas unidades (pois, ela foi forçada a acreditar que uma mulher normal e bem ajustada tem uma... compostura divina), não acusou a si mesma de ser um monstro? Que, sentindo um desejo engraçado agitando-a por dentro (para cantar, para escrever, para se atrever a falar, em suma, para trazer algo de novo), não achou que estava doente? Bem, sua doença vergonhosa é que ela resiste à morte, que ela cria problemas.

E por que você não escreve? Escreva! A escrita é para você, você é para você; seu corpo é seu, pegue-o. Eu sei por que você não tem escrito. (E por que eu não escrevi antes dos 27 anos.) Porque escrita é de uma só vez muito alta, muito grande para você, é reservada para o grande – isto é, para os “grandes homens” [...] (CIXOUS, 1976, p. 876, tradução livre).³⁰

³⁰ I wished that woman would write and proclaim this unique empire so that other women, other unacknowledged sovereigns, might exclaim: I, too, overflow; my desires have invented new desires, my body knows unheard-of songs. Time and again I, too, have felt so full of luminous

Sendo o olhar da diferença, como propõe Luiza Lobo, a partir dessa tomada de consciência, a escritora traz em sua poética uma construção de alteridade.

As autoras Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral dizem, no *Dicionário de crítica feminista*, que, a partir da escrita de mulheres, uma tradição feminina é gerada, um discurso específico que marca conscientemente o feminino nessa produção. Este conceito inverte a tradição para poder criar uma cultura literária alternativa à escrita homológica e patriarcal (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 51).

Trata-se de uma escrita do avesso porque o ato de inserção das mulheres nas letras constitui-se como uma subversão ao que foi estabelecido para os gêneros nos terrenos sociais, uma vez que à mulher estava restringida a exposição oral ou escrita dos pensamentos e dos posicionamentos.

Devemos, contudo, salientar o fato de que há também uma escrita feminista demarcada por posicionamentos ideológicos mais incisivos. Segundo Luiza Lobo:

A acepção de literatura "feminista" vem carregada de conotações políticas e sociológicas, sendo em geral associada à luta pelo trabalho, pelo direito de agremiação, às conquistas de uma legislação igualitária ao homem no que diz respeito a direitos, deveres, trabalho, casamento, filhos etc. Entretanto, o texto literário feminista é o que apresenta um *ponto de vista* da narrativa, experiência de vida, e portanto um *sujeito de enunciação consciente* de seu papel social. É a consciência que o eu da autora coloca, seja na voz de personagens,

torrents that I could burst --burst with forms much more beautiful than those which are put up in frames and sold for a stinking fortune. And I, too, said nothing, showed nothing; I didn't open my mouth, I didn't repaint my half of the world. I was ashamed. I was afraid, and I swallowed my shame and my fear. I said to myself: You are mad! What' the meaning of these waves, these floods, these outbursts? Where is the ebullient, infinite woman who, immersed as she was in her *naiveté*, kept in the dark about herself, led into self-disdain by the great arm of parental-conjugal phallocentrism, hasn't been ashamed of her strength? Who, surprised and horrified by the fantastic tumult of her drives (for she was made to believe that a well-adjusted normal woman has a...divine composure), hasn't actually accused herself of being a monster? Who, feeling a funny desire stirring inside her (to sing, to write, to dare to speak, in short, to bring out something new), hasn't thought she was sick? Well, her shameful sickness is that she resists death, that she makes trouble.

And why don't you write? Write! Writing is for you, you are for you; your body is yours, take it. I know why you haven't written. (And why I didn't write before the age of twenty-seven.) Because writing is at once too high, too great for you, it's reserved for the great --that is for 'great men' [...].

narrador, ou na sua *persona* na narrativa, mostrando uma posição de confronto social, com respeito aos pontos em que a sociedade a cerceia ou a impede de desenvolver seu direito de expressão (LOBO, 2016, grifos da autora).

O ponto fulcral dessa escrita é estabelecido tanto entre a relação que a mulher tem com o mundo e, conseqüentemente, com a forma de senti-lo e de se posicionar perante a linguagem, a cultura e o poder dominantes, como a fala reveladora da situação feminina diante dos preconceitos produzidos pela hierarquia de gênero vigente.

As mulheres autoras desafiam a ordem não importando sobre o que ou como escrevem. O ato de expressar-se através da língua traz, em si, a transgressão dos costumes pregados pelo patriarcado que ainda persistem no nosso meio.

Essa abordagem política na literatura é resposta à colonização da mulher pelo homem, ao cerceamento da voz feminina dos campos sociais, à anulação da mulher em sua totalidade, às funções subalternas reservadas a elas desde que vigorou essa organização de papéis. Sobre isso, Luiza Lobo comenta que:

Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos a mulher foi excluída do mundo da escrita - só podendo introduzir seu nome na história européia por assim dizer através de arestas e frestas que conseguiu abrir através de seu aprendizado de ler e escrever em conventos. [...] Na literatura de autoria feminina, como na literatura de autoria negra ou africana, percebe-se a existência de um discurso de alteridade político, na medida em que seus representantes se *assumam* e se *declarem* como tal, isto é, como negros, negras, africanos, africanas, ou seja, como parte de uma etnia não prestigiada ou como mulheres. (LOBO, 2016, grifos meus).

Dentro dessa perspectiva, Paula Tavares é incisiva ao representar em sua poética os ditames inflexíveis aos quais as mulheres são submetidas. Ora amordaçado ora transgressor, esse feminino inscrito em versos é uma representação de ruptura com a tradição.

Em *O lago da lua*, de 1999, por exemplo, encontramos uma mulher, dentre várias outras, em transcendência, o que retoma a discussão tecida até então.

Aquela mulher que rasga a noite
com o seu canto de espera
não canta
Abre a boca
e solta os pássaros
que lhe povoam a garganta (2011, p. 79)

Nestes versos, existe o encontro da mulher e seu silêncio. Ela, que estava calada, entoando um canto de espera, aguarda o momento em que, finalmente, irá impor sua voz, seu discurso. A espera aqui deve ser interpretada como o local interdito reservado às mulheres, local do silêncio, da passividade e do não movimento, ou seja, de imobilidade.

Contudo, o encontro com o silêncio se dá como um momento de passagem, transição. É como se ela precisasse se ver enquanto silenciada para que pudesse recobrar uma consciência em torno de seu espaço e de seu domínio. Nesse momento, ela reivindica pelo domínio de si do qual foi alijada. A partir do terceiro verso, notamos a quebra com o anterior, uma vez que agora é trazida a ideia de que ela não canta apenas, mas liberta pássaros há tempos enjaulados. Devemos salientar que a gaiola era a própria garganta, pois, uma vez negada qualquer possibilidade de discurso próprio à mulher, os pássaros, representação de liberdade, ficaram preso em seu próprio corpo.

A prisão descrita no poema dá lugar ao grito de liberdade, quando, finalmente, os pássaros são soltos e deixam de habitar a garganta da personagem. Esse grito é, então, uma voz ensaiada que deixou de ser porvir e tornou-se discurso articulado.

A mulher calada é uma situação metafórica para um cultural de imposições, restrições, proibições, para uma historicidade política que não nos revela a voz que está à margem, do outro-fora-do-centro que estava, até então, em condição de objeto de conhecimento, mas não como um produtor de conhecimento, assim como nos alerta Spivak (1994), em *Quem reivindica a alteridade?*

A relação desta figura [a mulher subalterna] com a produção acadêmica é complexa. Em primeiro lugar, ela é um objeto de conhecimento; em segundo, à maneira do informante nativo, sujeito de histórias orais, essa figura é considerada incapaz de

desenvolver estratégias em relação a nós; finalmente, a figura da mulher de classe subalterna é um sujeito/objeto imaginado no campo da literatura (SPIVAK, 1994, p.191).

Essas narrativas só são quebradas quando a voz engajada em desmembrar as estruturas convencionais irrompe no texto, quando as mulheres abrem a boca e liberam os pássaros. Como o discurso que se levanta de fora do centro, a mulher na literatura é tomada enquanto alteridade.

Para explicar a questão da alteridade, Luiza Lobo reflete sobre o cânone quando diz que este é demarcado pelo homem de classe média, branco e ocidental e que a mulher surge neste cenário como o *outro*, a *diferença* que rompe com a visão falocêntrica destacada, neste caso, no campo da literatura.

A *alteridade* da literatura de autoria feminina tornou-se assim a base da abordagem feminista na literatura. Ser o outro, o excluído, o estranho, é próprio da mulher que quer penetrar no "sério" mundo acadêmico ou literário. Não se pode ignorar que, por motivos mitológicos, antropológicos, sociológicos e históricos a mulher foi excluída do mundo da escrita [...] (LOBO, 2016, grifos da autora).

Essa alteridade é construída sob diversas máscaras, códigos, discursos. Ter ou não ter determinados aspectos é o que te faz pertencer ou não a um grupo hegemônico. A alteridade é o que não é a identidade, o núcleo: é a exterioridade, o estranho, que se configura como a metade negativa dessa relação. Trazendo essa discussão para a relação entre os gêneros, o homem é o centro e a mulher, a periferia.

A partir desse contexto de exterioridade, da estranheza e da negatividade, foi atribuída uma alteridade à mulher, mas alteridade entendida como sinônimo de condição objetual e de identidade em falta [...]. Esta permaneceu por ser conquistada. O desnudamento da *alteridade* da literatura de autoria feminina constitui-se na base da abordagem feminista na literatura. Isso implica dizer que a análise das obras escritas por mulheres é realizada visando promover o desnudamento da alteridade do discurso feminino, de acordo com o princípio da diferença, ou seja, como um discurso "outro" em relação ao "mesmo" (ZOLIN, 2009, p.219, grifos da autora).

Desnudar essa literatura é expor o desequilíbrio social que rege as relações entre homens e mulheres, promover o entendimento do outro à margem.

Por isso a mulher não cantou, mas liberou os pássaros presos na garganta, porque ela transgrediu os costumes interditos por essa organização e fez-se exercer, em sua totalidade, a liberdade da qual foi alijada. Nos versos até então trabalhados, existe uma desconstrução das imposições regentes, uma vez que há a transgressão dos fatores cujos propósitos visam à legitimação da autoridade masculina. Trata-se de:

uma espécie de crítica das oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental, tais como: modelo x imitação; dominador x dominado; forte x fraco; presença x ausência; corpo x mente; homem x mulher. Trata-se de se apoiar na convicção de que oposições como essas não são absolutamente naturais, nem inevitáveis, mas construções ideológicas que podem ser desconstruídas, isto é, submetidas à estrutura e funcionamento diferentes (ZOLIN, 2009, p.219).

Em *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, obra de 2001, encontramos outros poemas que ressaltam o silenciamento da mulher. É o caso *Mulher VIII* em que ela diz:

Que avezinha posso ser eu
agora que me cortaram as asas
Que mulherzinha posso ser eu
agora que me tiraram as tranças
Que grande mãe posso ser eu
agora que me levaram os filhos (2011, p. 138)

A poetisa, em seu trabalho de retirar os véus, segue lustrando vários aspectos que retomam o elemento do feminino de modo a questionar os preceitos que vigoram com relação à mulher.

Nos dois primeiros versos, ela retoma a figura da ave que, como já foi dito, retoma, no ato de voar, um signo para a liberdade. Neste caso, a ave não retrata apenas a liberdade de um modo geral, mas a própria emancipação feminina. Devemos atentar ainda que a palavra ave vem escrita em seu diminutivo.

A avezinha, poderíamos, então, dizer, está acuada pelo fato de suas asas, membros naturais de seu corpo, terem sido retiradas de si, a custo de fazer com que ela não voe e, sendo assim, não seja livre. Essa imagem, de algum modo, retoma o poema anterior, pois, se o pássaro não pode se pôr a voar, ele está preso em sua própria natureza que o fez bicho com asas, o fez voador.

As tranças, que trazem uma possível representação para esse ego feminino, foram arrancadas, desfeitas, desmanchadas, numa atitude de, novamente, cercear a mulher a partir de seu corpo. Que mulherzinha poderia ela ser agora que lhe fora roubado o direito de arrumar-se? Como poderia ela, então, se sentir sujeito de si se não tinha sequer livre arbítrio para arrumar a si mesma e os seus cabelos?

Essa imagem nos remete à Medusa, figura mítica cuja beleza e sensualidade fizeram com que Poseidon a violasse. Atena, por vingança, a transformou em um monstro de cabelos de serpente e olhar petrificante como castigo.

Para as amazonas Líbias, Medusa encarnava o potencial guerreira da sabedoria, a sua faceta destruidora. Era idealizada como a deusa-serpente, sendo a cobra um símbolo comum de força e poder na antiguidade. Quando esta antiga divindade foi incluída na mitologia grega, a sua imagem de serpente foi transposta para a cabeleira. [...] O facto de Medusa ter sido inicialmente bela tem implicações importantes: o olhar que paralisa e mata deixa de ser o olhar terrível, petrificante, e passa a ser o poder sexual feminino [...], a capacidade de inspirar desejo e fascínio [...]. Consequentemente, o poder paralisador do olhar de Medusa pode ser uma metáfora dos medos associados à sexualidade (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 128/129).

Os atributos de Medusa foram, assim como nos conta a mitologia, pressupostos de sua desgraça. O final desta narrativa se dá com a sua morte pelas mãos de Perseu, o que nos remete a castração do corpo da mulher pelo homem, pelo poder masculino.

Para Cixous (1975), Medusa é o “protótipo de um lado feminino não domado, que confronta o poder masculino”, pois o seu poder paralisante tem relação simbólica com a fraqueza do homem que não resiste ao seu olhar e torna-se pedra.

A leitura de Cixous surge de uma de suas afirmativas que diz que “as mulheres têm de se redescobrir, procurando novos conceitos, novos modelos de comportamento e novas mitologias” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 128/129).

Podemos, a partir dessa relação, afirmar que o ato de tirar as tranças da personagem do poema é, na verdade, uma forma de estabilizar e legitimar o poder masculino desestabilizando e deslegitimando a força da mulher em consequência.

O terceiro elemento refere-se a algo da natureza da mulher e, por isso, é mais categórico, expressando a dominação mais extrema do corpo da mulher, uma vez que, nesse caso, até a maternidade é operada a partir do discurso patriarcal. Como poderia ela ser mãe se o filho já lhe fora tirado? O contrário disso também é real, uma vez que a mulher é obrigada, sob argumentação voltada à biologia do seu corpo, a exercer a maternidade.

Tais perguntas, percebidas mesmo sem estar sem pontuação linguística adequada, recuperam o que tem sido falado até então sobre como as mulheres perdem o direito sobre si e suas vontades a partir da esfera discursiva do poder simbólico e não só por ele.

Pensando o poema, as mulheres não poderiam ser aves, tenho em vista que o chão das cozinhas é o que lhes é imposto. Também não poderiam se enfeitar com as tranças, pois o seu corpo já não lhes pertencem. Os filhos também não são mais possíveis quando esta é a proposta, pois as amarras do patriarcado operam, inclusive, na biologia feminina, ditando os costumes sobre a natureza da mulher.

A partir da literatura as mulheres começaram a explorar a si, “explorar seu próprio sexo, a escrever sobre mulheres como as mulheres jamais tinham escrito antes; pois claro está que mulheres na literatura, até bem recentemente, eram uma criação dos homens” (WOOLF, 2014, p.279).

A partir da discussão levantada até então, poderíamos afirmar que a escrita é também um local de encontro da mulher com seu corpo. Hélène Cixous, em *O riso da Medusa*, fala que:

Escrevendo a si mesma, a mulher retornará ao corpo o qual tem sido mais que confiscado dela, o qual tem se transformado

em um misterioso estrangeiro em exposição - a figura doente ou morta, que tantas vezes acaba por ser o companheiro sórdido, a causa e o local das inibições. Censure o corpo e você censura a respiração e a fala ao mesmo tempo (CIXOUS, 1976, p.880, tradução livre).³¹

Nesse sentido, a escrita é a causa e consequência do entendimento de si, do autoconhecimento. É como um círculo que nele tudo gira e tudo se interliga, sem começo nem fim, como duas pontas de mãos sempre dadas. Colocando o corpo como uma peça chave, um elemento primeiro a ser desvelado na literatura, a mulher se faz a partir da escrita e nela se representa, por isso a autora diz que é a partir desta que ela vai conseguir religar-se a si mesma, como se, quando escrevesse, estivesse, na verdade, em um conversa com o mais íntimo de si. Alimentando a proposta de Cixous, a escrita é libertadora.

Se, a esta altura, retomarmos a leitura de *Tecidos*, veremos, a partir das afirmativas “Meu corpo / é um tear vertical” e “Meu corpo / é uma floresta fechada”, que este poema é o relato de um eu lírico que se descobre, que se desvenda, mesmo que essa descoberta não seja das mais pacíficas, que seja como o desbravar da mata fechada, difícil de transpassar.

Escrever. Um ato que não vai apenas se fazer perceber a relação restaurada da mulher com a sua sexualidade, com o seu ser feminino, dando-lhe acesso à sua força genuína; irá devolvê-la suas posses, seus prazeres, seus órgãos, seus imensos territórios corpóreos que foram mantidos em sigilo; vai arrancá-la para longe da estrutura superegonizada em que sempre ocupou o lugar reservado para os culpados (culpados de tudo, culpados o tempo todo: por terem desejos, por não terem nada; por serem frígidos, por serem “muito sensuais”; por não serem ambos ao mesmo tempo; por ser muito maternal e não o suficiente; por parirem crianças e não parirem nenhuma; por cuidar e por não cuidar...) [...]. A mulher sem um corpo, estúpida, cega, não pode talvez ser uma boa lutadora. Ela é reduzida a ser a serviçal de um homem militante, a sua sombra. Nós deveríamos matar a mulher falsa que está impedindo a verdadeira de respirar. Inscrever o fôlego em toda mulher (CIXOUS, 1976, p.880, tradução livre).³²

³¹ By writing her self, woman Will return to the body which has been more than confiscated from her, which has been turned into the uncanny stranger on display – the ailing or dead figure, which so often turns out to be the nasty companion, the cause and location of inhibitions. Censor the body and you censor breath and speech at the same time.

³² To write. An act that will not only 'realize' the decensored relation of woman to her sexuality, to her womanly being, giving her access to her native strength; it will give her back her goods,

A escrita religa as pontas, o corpo à mulher, o sujeito ao discurso e ao mundo ao redor. É como o tear que, uma vez iniciado, vai ligando as fibras, arrumando-as, fazendo delas uma tessitura pronta a receber as suturas.

O feminino na escrita é o desanuviar das narrativas históricas que atravessaram os séculos e ainda são motes para os nossos modelos culturais homológicos de organização da sociedade. O silenciamento imposto à mulher como aspecto inerente ao seu gênero foi um mecanismo de poder pensado e executado pelo patriarcado para alijá-la do centro e mantê-la na margem, fazendo com que ela passasse despercebida da história do mundo, fosse o outro, o estrangeiro que a tudo é indiferente. Sem domínio de si, sem discurso autorizado, a mulher manteve-se no escuro, sob os véus da tradição, o que muda a partir do engendramento da escrita feminina que, desde a sua concepção, rasura os modelos falocêntricos³³ de se entender o domínio social.

É a partir da escrita, da mulher e direcionada a ela, e assumindo o desafio da linguagem que tem sido regida pelo falo, que as mulheres firmarão a mulher em outro lugar que não aquele reservado pelo simbólico, isso é, um outro que não seja o do silêncio. As mulheres deveriam sair da armadilha do silêncio. Elas não deveriam aceitar um domínio que seja o da margem ou o do harém (CIXOUS, 1976, p.881, tradução livre).

³⁴

Para a autora, a mulher escreve com tinta branca³⁵, assim como o leite que brota de seu seio e oferece a vida. Com isso, quis dizer que é indiscutível a

her pleasure, her organs, her immense bodily territories which have been kept under seal; it will tear her away from the super-egoized structure in which she has always occupied the place reserved for the guilty (guilty of everything, guilty at every turn: for having desires, for not having any; for being frigid, for being 'too hot'; for not being both at once; for being too motherly and not enough; for having children and for not having any; for nursing and for not nursing...) [...]. A woman without a body, dumb, blind, can't possibly be a good fighter. She is reduced to being the servant of the militant male, his shadow. We must kill the false woman who is preventing the live one from breathing. Inscribe the breath of the whole woman.

³³ O falocentrismo refere-se à lógica que pensa os valores e os costumes de uma sociedade a partir da representação simbólica do falo, isto é, o pensamento articulado pelo e para o homem.

³⁴ It is by writing, from and toward women, and by taking up the challenge of speech which has been governed by the phallus, that women will confirm women in a place other than silence. Women should break out of the snare of silence. They shouldn't be conned into accepting a domain which is the margin or the harem.

³⁵ Referência à passagem de **The laugh of the Medusa** em que Hélène Cixous diz: "There is always within her at least a little of that good mother's Milk. She writes in White ink" (1976, p.881)

associação entre gênero e escrita, isto é, não há como separar a autora de seu texto, pois são apenas um a girar em um círculo de mãos dadas. Estando, pois, autora e autoria unidas no texto, a escrita possui um sexo e uma dicção no feminino.

3. O CORPO É POSSÍVEL: AS FRONTEIRAS SUBMETIDAS E OS CAMINHOS PARA O ERÓTICO

*Estou selada na ilha do meu corpo
Deito-me no chão
A terra fala por mim
O tempo de acontecer a
[vida.*

*Estou selada na ilha do meu corpo
Deito-me no chão
Comprei o pão de véspera
E as carícias.*

Paula Tavares, em *Ex-votos*, 2003, p.167.

*'o objeto erótico' é também uma
consciência; através dela o objeto se
transforma em sujeito.*

Octavio Paz, em *A dupla chama*, 1994, p.46.

Pensar no corpo, em qualquer circunstância, é levantar o olhar para aquilo que, sendo parte elementar das nossas vivências, é uma construção repleta de signos sociais, culturais e políticos. Isto é, o corpo e sua maneira de apresentar-se para o outro é uma cartografia constituída de rotas, imagens, símbolos, significados que sempre influencia o processo de constituir o que somos. Logo, as diferentes construções que se dão no plano do aspecto corpóreo recebem diferentes significações à medida em que se aproximam do feminino ou do masculino, por exemplo. Isso implica dizer que pesa sobre a mulher trans, vale dizer, a carga da resignificação de seu gênero, assim como pesa sobre o homem cis hétero, aquele que se identifica com seu sexo biológico, toda a bagagem de uma cristalização do que, convencionalmente, é ser homem na nossa sociedade patriarcal.

Toda essa dinâmica de elaborações incide na maneira como vivemos, pois o nosso corpo, seja masculino, feminino, trans etc., tem enorme influência

nas relações interpessoais no nosso cotidiano pragmático. Octavio Paz já havia constatado, em 1914, em passagem de *A dupla chama: amor e erotismo*, que “o que chamamos corpo é hoje algo muito mais complexo do que era para Platão e sua época” (p.46, grifos do autor).

Dentro desse jogo de correlações, tomando-o como um reflexo do sistema patriarcal, é sabido que as hierarquias, sob as quais os papéis de gênero são distribuídos, surgem com o objetivo de monitorar as relações entre os indivíduos, atribuindo-lhes as cargas sociais que regem, sobretudo, as relações de poder na sociedade. Desta forma, as preconizações mantidas e defendidas por esse sistema desequilibrado se tornam os regentes das interpessoalidades.

Como já é sabido, o patriarcado é uma máquina organizacional que submete às mulheres ao domínio dos homens e, tomando isso como constatação, podemos dizer que objetifica-se o corpo feminino porque instituiu-se que este, sendo parte do que é construído em torno da mulher, deve ser subjulgado assim como dizem os roteiros desse sistema e sua faceta mais misógina. Portanto, a partir dessa premissa, o elemento do feminino é explorado dentro de concepções violentas e tolhedoras, fazendo com que o corpo que detenha em si esta carga física e subjetiva, material e simbólica, seja submetido e enviesado a partir desses comandos. Quanto mais próximo do feminino o corpo se tipifica, mais marginalizado e agredido ele se torna. As amarras machistas que estruturam todo esse campo material-simbólico designam o tamanho e a força da opressão que recai sobre o indivíduo que se acomoda no ser mulher.

Quando falo do corpo acolhido pelo feminino, não ilustro, de maneira maniqueísta, somente o ser biologicamente mulher, aponto também para qualquer corpo que se identifique com esse elemento. É o caso da mulher trans que, quanto mais se distancia do elemento masculino e mais se aproxima do que foi elaborado enquanto feminino, mais opressão sofre em função de sua identidade em trânsito; assim como os corpos não binários, por exemplo. A reconfiguração simbólica e identitária desses corpos produz, dentro do que se constituiu enquanto essencialmente representativo, a ruptura com a norma binária dos sexo/gênero. A essa altura, o elemento do feminino, que é o desvalido e objetificado, se assume enquanto regulador da opressão, isto é,

não se oprime o corpo em si, se oprime o simbólico da mulher que é representado nesse corpo.

Em tempo, podemos dizer que a forma como nosso corpo está elaborado afeta, diretamente, o convívio e as instruções normativas entre os sujeitos em sociedade.

O que Paula Tavares nos apresenta é uma nova estética de se pensar o corpo enquanto o nosso universo mais próximo, a geografia pela qual e através da qual nós pertencemos ao mundo³⁶. É através do corpo que garantimos a possibilidade de sermos e de estarmos vivos e de sentirmos a vida em seus mais variados domínios, refazendo o caminho que nos leva ao encontro de nós mesmos.

Nesse ponto, a poesia de Paula Tavares se lança a um hemisfério mais individualizado. Segue-se, a cada verso, uma sensação de que a própria poetisa está e trama as próprias tranças na escritura de seus poemas. Desse jeito particular de pensar sua produção e a si mesma frente às perturbações e aos seus próprios desejos, a angolana bebe na fonte do pessoal e do intrasferível para imprimir suas sentenças nas linhas dos seus seis livros de poesia.

Como se passasse a mão pelos espelhos embaçados das negações a limpá-los, a poetisa faz refletir a mulher – essa estrangeira –, e, desdizendo as falas dos grandes senhores detentores de tudo, ela afirma que o corpo da mulher é possível. Assim como o verso e a paixão nele inscrita, assim como a vida exposta e discutida, o corpo é possível.

Desde sua estreia na literatura em 1985, com a publicação de *Ritos de passagem*, obra na qual encontramos, como carro-chefe, *Cerimónia de passagem* – o primeiro poema – enxergamos de antemão o corpo feminino, o erótico, a sexualidade, a paixão com a qual se inscreve no mundo o eu lírico do poema: a mulher.

Tais temáticas parecem discutir e, até mesmo, sugerir caminhos para a desorganização dos modelos vigentes que a marginalizam, apresentando uma consciência nova, uma maneira nova de perceber seu gênero enquanto representação social de existência.

³⁶ Referência à citação da poetisa estadunidense Adrienne Rich: “Começar, assim, não por um continente, por um país ou por uma casa, mas pela geografia mais próxima – o corpo”.

Como se fosse um golpe na porta cuja chave foi arremessada para longe, Paula Tavares redireciona a nossa visão e compreensão sobre alguns aspectos referentes ao corpo feminino, como sugeriu no poema *Tecidos*, em que diz:

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 (2011, p.124).

É atando as linhas, realizando manobras, crescendo os fios para engendrar o tecido que a poetisa afirma o corpo enquanto vivente, enquanto o caminho por onde se passa.

O tear é um símbolo, assim como o corpo também. Traçar uma linha entre esses dois elementos é, à maneira poética, construir a metáfora que aborda o tecer que, nesse caso, esta mais para a esfera subjetiva. Pelo tear, chega-se ao tecido, um conjunto de linhas enroscadas que aprontam e fazem surgir o pano. Pelo corpo, chega-se à vivência própria permeada pelas demandas pessoais de cada sujeito. Este, pois, é o próprio tear uma vez que tem em si e traz para si as experiências, as marcas, os desejos e desencantos, as parcelas dos nossos querereres.

A imagem do corpo enquanto tear vertical nos remete a um processo de experimentação de si que perpassa a nossa participação do mundo, pois tal trabalho é, na verdade, de natureza inventiva, criativa. A partir dessa leitura, o sujeito que tece a partir do corpo é alguém que busca primeiramente em si a substância para reinventar-se, isto é, reconhecer-se como produtor e sujeito primeiro de sua história.

Audre Lorde, em *Sister outsider: essays and speeches* (1984)³⁷, já havia refletido sobre essa dinâmica que está ligada ao autoconhecimento da mulher a partir de seu corpo e das interações que esse tem com o coletivo, o social. Sobre essa questão, a autora discute, principalmente, a partir do erótico, aquilo que ela coloca como fonte inesgotável de conhecimento de si.

Há vários tipos de poder, usados ou não usados, reconhecido ou não. O erótico é um recurso dentro de cada um de nós que repousa em um profundo plano feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nosso não expressado ou não reconhecido sentimento. A fim de se perpetuar, cada opressão deve corromper ou distorcer essas várias fontes de poder dentro da cultura do oprimido que podem prover energia para mudar. Para as mulheres, isso tem significado a supressão do erótico como uma fonte considerável de poder e de informação nas suas vidas (2007, p.53, tradução livre).³⁸

A partir da premissa de que o erótico nos proporciona o encontro com o que há de mais profundo no nosso corpo, na nossa existência, vou além: o corpo é o nosso primeiro contato com o mundo, o nosso marco geográfico e afetivo. E ainda mais: tratando-se de uma produção de mulher, esta analogia aprofunda-se no que diz respeito à subversão da hierarquia hegemônica, pois é sabido que o corpo, em suas diversas demandas, está interdito à mulher. Dito de outra forma, quando Paula Tavares refere-se ao corpo feminino, ela está, de todas as maneiras possíveis, transgredindo a ordem que a submete ao olhar do homem, aquele que seria o único responsável por tal abordagem e que regularia as imagens que são trazidas a público desse corpo.

É o que Audre Lorde propõe no seu texto, o que ela afirma sobre a maneira de perpetuar as opressões desdizendo esse conhecimento e sabedoria que particulariza a mulher enquanto sujeito, enquanto aquela que pode descobrir a fundo veias de sua própria existência. Nesse caso, as possibilidades e vislumbre dessa ação são interditas, para que as distorções

³⁷ Para as referências feitas nesse texto, utilizaremos a data de 2007, a versão lida para embasar esse texto.

³⁸ "THERE ARE MANY kinds of power, used and unused, acknowledged or otherwise. The erotic is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling. In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change. For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives."

não percam seus sentidos e força dentro dessa dinâmica hegemônica e masculina. Na cultura do oprimido, as energias criativas que rasuram tudo aquilo que é dominação são anuladas; assim é o erótico para as mulheres, aquilo que seria autoconhecimento e que é vilificado.

Nós fomos ensinadas a suspeitarmos desse recurso, vilificado, abusado, e desvalorizado na sociedade ocidental. Por um lado, o erótico superficial foi estimulado como um sinal da inferioridade feminina; por outro, as mulheres foram levadas a sofrerem e se sentirem desprezíveis e suspeitas pela força dessa existência (2007, p.53, tradução livre).³⁹

A movimentação de transgredir essa ordem acaba por colocar no centro de sua produção a mulher enquanto dona de um corpo que fala e que é passível de sentimentos e sensações, de rupturas, de angústias e de estigmas. É também pelo mesmo movimento que a poetisa transcende e confronta as regras, pois além de reivindicar para si um espaço naturalizado como próprio dos homens, faz com que os olhos se voltem para este ponto cego⁴⁰, o corpo feminino.

Até meados de 1985, no que se refere à produção de literatura em África, o corpo era um território selvagem – estava lá, mas ninguém ousava enfrentá-lo de maneira mais subjetiva⁴¹, pois uma vez que o senso comum mandava encobri-lo, trazê-lo à vista significava romper com a ordem.

Para Elisabeth Grosz, em *Corpos reconfigurados* (2000), o corpo continua a ser um ponto cego no entendimento ocidental dominante e, quando abordado, o é a partir da relação dicotômica corpo/mente que prioriza um em detrimento do outro, hierarquizando ambos dentro de camadas específicas de valoração. Sendo assim, enquanto a mente é o polo privilegiado dessa estrutura, mantém-se o corpo subordinado, suprimido, do outro lado dessa reta.

³⁹ “We have been taught to suspect this resource, vilified, abused, and devalued within western society. On the one hand, the superficially erotic has been encouraged as a sign of female inferiority; on the other hand, women have been made to suffer and to feel both contemptible and suspect by virtue of its existence.”

⁴⁰ Referência ao texto de Elisabeth Grosz, *O corpo reconfigurado*, em que discorre sobre o corpo, afirmando que este é ainda um ponto cego no pensamento filosófico do ocidente.

⁴¹ Inocência Mata fala sobre essa questão no prefácio para a edição portuguesa de *Ritos de passagem* (1985), afirma que, até então, não havia lido produção africana que trabalhasse o corpo a partir dessa esfera mais subjetiva.

Assim, o corpo é o que não é a mente, aquilo que é distinto do termo privilegiado e é outro. É o que a mente deve expulsar para manter sua “integridade”. É implicitamente definido como desregrado, disruptivo, necessitando de direção e julgamento, meramente incidental às características definidoras da mente, razão, ou identidade pessoal em sua oposição à consciência, ao psiquismo e a outros termos privilegiados no pensamento filosófico (GROSZ, 2000, p.48, grifos da autora).

O corpo é compreendido dentro da negatividade, de maneira libertina, a qual não devemos recorrer, e é por isso que nos afastamos dele, por entender que os discursos sociais nos distanciam do entendimento e da experiência com o mais íntimo de nós mesmos. Octavio Paz, retomando as preconizações de Platão sobre essa questão, afirma que:

A severa condenação do prazer físico e a pregação da castidade como caminho para a virtude e a beatitude são a consequência natural da separação platônica entre o corpo e a alma. Para nós essa separação é muito forte. Este é um dos traços que definem a época moderna: as fronteiras entre a alma e o corpo se atenuaram (1994, p.46).

À mulher restou, pois, esse terreno de negação, do impossível, do alijamento e do distanciamento uma vez que o corpo é atribuído a ela. Anula-se o corpo, logo anula-se a mulher. Submete-se o corpo, assim submete-se também a mulher. E, dessa forma, ao longo da história da humanidade, ela ainda sofre pela tentativa de fazê-la permanecer enquanto objeto e propriedade, suprimida às convenções do patriarcado. Isso acontece porque os estigmas impostos à mulher a transformam na alteridade. Assim, ela é a exceção e o desvio e, por isso, deve diminuir-se ao silenciamento.

Distanciada de si, sendo o próprio ponto cego, como propôs Grosz, ela está longe de seu corpo.

Paula Tavares, nos desdobramentos de sua poética, nos oferece outro reflexo para o mesmo espelho e afirma: o corpo é possível. Engendrando discursos de enfrentamento, sugere o embate à cegueira e, para isso, muda a direção das luzes para auxiliar e não ofuscar a vista.

Deixa as mãos cegas
Aprender a ler o meu corpo
Que eu ofereço vales

curvas de rios
óleos

Deixa as mãos cegas
Descer o rio
Por montes e vales (TAVARES, 2011, p.192).

Brincando com mãos cegas, chega-se ao corpo. Este poema é uma afronta, é ruptura. Quebra com o silêncio e o silenciamento das mulheres. Revisa a história no correr dos séculos, desata o nó ainda apertado na garganta e deixa que a voz se erga, contrariando os ensinamentos de que não há terreno para o corpo.

É um discurso de engendramento de uma escrita e de uma vivência feminina que, a partir de simbolismos diversos, diz, em primeira pessoa, que o corpo existe, apesar de não lido. Ao falar das ofertas, sugere que este corpo é passível de sensações. É vale, é curva de rio, é óleo, é caminho que deve ser percorrido.

Deixar que as mãos aprendam o corpo é retirar as vendas tão essenciais às conjunturas do patriarcado e que afastam as mulheres de si, o que, conseqüentemente, também as afastam de seus sentidos. O corpo deve ser lido porque ele discursa e é, nesse ponto, que reside a violência do sistema, por quererem anular esse discurso, disfarçá-lo, violentá-lo. Essa anulação acarreta na subordinação sofrida por elas nas mais diversas camadas sociais. Enfim, ler um corpo de mulher é, sobretudo, ler as narrativas histórias contadas pelo avesso, pelo outro lado, é entender as tentativas de apagamento, e de inverter a lógica homológica, de negar as negações. Este corpo é, por si só, uma denúncia.

A poetisa nos alerta: as mãos precisam estar cegas para que a leitura aconteça, isto é, sem vícios, sem procedimentos estabelecidos, sem julgamentos precipitados. Ela oferece vales.

Chevalier e Gheerbrant, no *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*, nos traz algumas vias de análise para o vale, mas uma em especial chama a atenção, quando dizem que este tipo de terreno “é e simboliza o lugar das transformações fecundantes, onde a terra e a água do céu se unem para dar ricas colheitas” (2015, p.929). Ao analisarmos essa passagem com o que já foi dito até então sobre o corpo,

poderíamos, então, sugerir que ele pode refazer o que está estabelecido, pode gerar outros espaços, oferecer outros caminhos. Ou seja, novamente o corpo aparece como elemento de provocação para um outro entendimento quando desafia os valores cegos que tanto tolhem os costumes culturais referentes aos gêneros. Andar pelo vazio dos vales é desbravar os caminhos ermos por onde não passamos com frequência, dos quais nos afastamos.

Levando em consideração o que falamos sobre o corpo feminino, o vale também nos revela uma vista para tal, pois “é uma cavidade, um canal, para o qual necessariamente convergem as águas vindas das alturas que o cercam” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p.929), o que também causa a impressão de que a poetisa também está, possivelmente, construindo um imaginário acerca do sexo da mulher.

Este corpo nos oferece também “curvas de rio / óleos” [...] (TAVARES, 2011, p.192). O rio, por sua vez, simboliza a fertilidade, a morte e a renovação, é aquele que não fica – passa – e, por isso, renova-se a todo instante. Morre e renasce minuto a minuto, ou seja, é volante. Isto parece uma orientação, um norte a percorrer, pois, simbolizando a fluidez, nos alerta para sermos correntes, moventes, fluentes – reestruturando as normas, as construções.

A segunda e última estrofe refaz o pedido: “Deixa as mãos cegas / Descer o rio / Por montes e vales” (TAVARES, 2011, p.192). Permita-se descer o rio em confluência com os montes e os vales – quer dizer, não pare, passe. E vá adiante.

Esse texto também incita a uma leitura que se fundamenta pelo viés do erótico. A mulher que surge através de elementos referentes à natureza, é vista, a todo instante, perpassada por esses símbolos, pelo rio, pelo monte e pelo vale – como quem sente o correr das águas e traz para si as que deslizam das montanhas aos lados.

Em suas considerações sobre esse elemento, Elódia Xavier, em *Que corpo é esse?* O corpo no imaginário feminino, pensa o corpo erotizado como aquele que “vive a sua sensualidade plenamente e que busca usufruir desse prazer, passando ao leitor, através de um discurso pleno de sensações, a vivência de uma experiência erótica” (2007, p. 157). Em tempo, a escrita tecida por Paula Tavares retoma tal experimentação, toca na vivência dessa relação erótica em que o corpo feminino e seu gozo são colocados, em muitos

momentos, como fio condutor dessa imagem poética. A partir dessa dinâmica consigo, a mulher se emancipa perante a sua própria vivência enquanto sujeito de seu corpo. Octavio Paz, nesse ponto, fala que isso é parte de um processo de entendimento.

À medida que avançamos, descobrimos novos aspectos do amor, como alguém que, ao subir a colina, contempla a cada passo as mudanças do panorama. Mas há uma parte escondida que não podemos ver com os olhos, e sim com o entendimento (1994, p.44).

Em se tratando de escrita feminina, a experimentação do erótico vem calcar a concepção de que as mulheres devem se ver e ser donas de seus corpos e de seus prazeres, vivendo a si mesma em sua completude. Essa consciência que se instaura a partir do contato com o próprio corpo confronta um dos pilares que erguem as premissas da dominação masculina, aquele que induz a anulação das mulheres perante os seus corpos. Dessa forma, são impedidas de pensarem em si enquanto indivíduos passíveis de desejo, sensações, e são impelidas a não vivenciar a sexualidade/eroticidade em sua plenitude. Esse afastamento se dá enquanto tentativa de lograr a experimentação do próprio corpo, o que significa, em linhas gerais, romper com o silêncio imposto aos corpos femininos e reivindicar o direito ao prazer (XAVIER, 2007, p. 155).

Usufruir do próprio corpo é também libertar-se dos mecanismos sociais predadores da vivência sexual das mulheres, como bem constatou Angélica Soares, em *A paixão emancipatória*, em um texto sobre a literatura feminina brasileira: “A intensificação do investimento poético no erotismo pelas escritoras brasileiras parece-me ter muito a ver com [a] necessidade de ruptura dos paradigmas masculinos repressores” (SOARES, 1999, p. 57). Paradigmas esses que influenciam diretamente na “conversa da mulher com o seu corpo”, pois como bem nos lembra Ana Cristina Cesar: “Mulher é por natureza histórica, quer dizer, ela é, por natureza, a que fala com o corpo. Se você reparar, toda mulher comunica com o corpo” (CESAR, 1999, p. 272).

Em um dos poemas sem título de *Manual para amantes desesperados*, lemos:

Deixa a mão pousada na duna
Enquanto dura a tempestade de areia

A sede colherá o mel do corpo
Renascemos tranquilos
De cada morte dos corpos
Eu em ti
Tu em mim
O deserto à volta (2011, p.189).

Logo nos primeiros versos, o símbolo da areia, que é o reflexo da própria relação sexual. Novamente, a mulher na poesia tentando alcançar o prazer pleno, instigando uma outra pessoa que não está clara no discurso a perfazer esse desejo. Ela indica: “Deixa a mão pousada na duna” para manter a relação acesa e, no verso seguinte, acrescenta: “Enquanto dura a tempestade de areia”, que simboliza o ato sexual. O fato de a tentativa de alcançar o gozo do corpo vir à tona na poesia nos traz a ideia da experimentação erótica proposta por Elódia Xavier. Deve-se, a essa altura, pensar no ato sexual fora de suas demandas biológicas ligadas meramente à reprodução, pois esse elemento, no poema, transcende a essas expectativas quando induz o olhar não para o ato em si, mas para a vivência entre os corpos dentro dessa relação.

É nesse ponto que levamos em conta o elemento do erótico. Segundo Bataille, em suas ponderações para *O erotismo*⁴², é uma experiência que diferencia-se da experimentada no sexo natural por não visar à reprodução, mas, sim, à procura psicológica do outro, independente do fim que o autor coloca como natural. A atividade sexual é comum ao homem e aos animais sexuais, porém, só o homem é capaz de tornar a atividade sexual uma atividade erótica, uma vez que é um ser sensível ao desejo que o faz buscar o outro para alcançar o prazer. O indivíduo procura o seu objeto de desejo através do olhar, “por fora”, porém, esse objeto externo relaciona-se com a experiência interior de cada indivíduo, ou seja, com a individualidade do desejo de cada um (2014, p. 10).

Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, isso ocorre na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica.

⁴² A primeira publicação do livro se deu em 1957, mas aqui fixo a data de 2014, ano da publicação da edição traduzida por Fernando Scheibe, lançada pela Autêntica.

Ela só o é quando deixa de ser rudimentar simplesmente animal (BATAILLE, 1987, p. 54).

Em outras palavras, a experiência do erótico recai sobre o ato sexual quando a busca pelo desejo transcende a condição natural e reprodutiva do sexo, como colocado no poema de Paula Tavares. Em *A dupla chama* (1914), Octavio Paz afirma que:

O desejo do melhor se alia ao de tê-la e de gozá-la para sempre. Todos os seres vivos e não só os humanos participam dele: todos querem perpetuar-se. O desejo de reprodução é outro dos elementos ou componentes do amor. Há duas formas de geração: a do corpo e a da alma. Os homens e mulheres, apaixonados por sua beleza, unem seus corpos para a reprodução. A geração, diz Platão, é algo divino tanto entre os animais como entre os humanos. Quanto à outra forma de geração: é superior, pois uma alma engendra em outra idéias e sentimentos imperecíveis (1994, p.43).

No decorrer da leitura, encontramos os seguintes versos: “A sede colherá o mel do corpo / Renascemos tranquilos / De cada morte dos corpos”. A sede é o desejo do corpo que anseia pelo gozo pleno, o mel, por sua vez, é a consequência desta procura, é o prazer alcançado. Desta relação, todos renascem refeitos, pois, como colocado no poema, o corpo morre a cada gozo para uma nova vida.

É necessário entender também que a experiência erótica está relacionada com a emancipação feminina dentro de uma conduta transgressora e a produção de Paula Tavares se encontra neste processo, uma vez que o cerne das questões que perpassam seus versos está intimamente ligado ao corpo feminino. A mulher é o outro, o excluído que, ao penetrar o campo da literatura, rompe o padrão estático da lógica patriarcal e subverte escrevendo sobre e a partir do seu corpo. A experiência da mulher e o erótico na literatura é uma transgressão das hierarquias falocêntricas. Acima de tudo, o erótico é o encontro consigo.

“Diotima falou realmente do amor? Ela e Sócrates falaram de Eros, esse demônio ou espírito no qual encarna um impulso que não é puramente animal nem espiritual. Eros pode confundir-nos, levar-nos a cair no pântano da concupiscência e no poço do libertino; também pode nos elevar e levar-nos à

mais alta contemplação. Isto é o chamo de *erotismo* ao longo destas reflexões e o que tento distinguir do amor propriamente dito (1994, p.45, grifo do autor).

Vale aqui ressaltar que existe a procura psicológica proposta por Bataille precisa ser expandida no que tange ao contexto de criação da poetisa, uma vez que, apesar de haver nos poemas o contato com o outro, essa busca se dá da mulher para a mulher, isto é, através do contato com o seu corpo, com a sua sexualidade, ela procura os caminhos que levarão a si mesma em uma tentativa de buscar, no ato sexual, a transcendência dos muros impostos e o encontro consigo, pois “o objeto erótico’ é também uma consciência; através dela o objeto se transforma em sujeito.” (PAZ, p.46 e 47, grifos do autor). Segundo Bataille, o erótico se dá:

[Pelo] apelo a essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é própria ao homem. [...] O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente por colocar em questão a vida interior. *O erotismo é, na consciência do homem, o que nele coloca o ser em questão* (2014, p.53, grifos do autor).

A poesia de Paula Tavares reconstrói o corpo feminino frente a uma sociedade de mordanças e negações que, há tempos, recusam a concepção de um sujeito mulher. É nas imagens trazidas nos versos que a poetisa desvela o corpo subalterno para fazê-lo falar dentro de uma poética erótica que subverte a ordem patriarcal dentro da sociedade. Audre Lorde, em seu texto, afirma que:

Nós somos criadas para temer o *sim* dentro de nós mesmas, nossas mais profundas ânsias. Mas, uma vez reconhecido, esses que não realçam o nosso futuro perdem seus poderes e podem ser modificados. O medo de nossos desejos os mantém suspeitos e indiscriminadamente poderosos [...]. O medo de não podemos ir além de qualquer distorção que acharmos em nós mesmas nos mantém dóceis, leais e obedientes, externamente definidas, e nos conduz para aceitarmos qualquer faceta da opressão que sofremos enquanto mulheres (2007, p.57 e 58, tradução livre).⁴³

⁴³ “We have been raised to fear the yes within ourselves, our deepest cravings. But, once recognized, those which do not enhance Our future lose their power and can be altered. The fear of our desires keeps them suspect and indiscriminately powerful [...]. The fear that we cannot grow beyond whatever distortions we may find within ourselves keeps us docile and loyal and obedient, externally defined, and leads us to accept many facets of our oppression as women.”

O corpo inscrito na poesia de Paula Tavares é movente e é pensado longe das velhas cristalizações. Não é objeto, muito menos passivo, do contrário: é sujeito que sente e proporciona sensações.

Colocado aqui como ponto de emancipação feminina, é visto em primeiro plano – tudo surge a partir dele – e não é submetido, exatamente o oposto do que prega os modelos vigentes das hierarquizações dos gêneros.

O corpo, para Elisabeth Grosz, é sempre organizado a partir de associações tradicionalmente desvalorizadas. Além disso, é, de modo geral, analisado fora de um contexto de valor histórico, social, cultural e político, ou seja, a partir do pensamento dicotômico que o submete em relação à mente.

Essas associações laterais oferecem as características ditas positivas que o corpo pode receber em sistemas nos quais ele é a contrapartida subordinada da mente. Esses termos funcionam implicitamente para definir o corpo em termos não-históricos, naturalistas, organicistas, passivos, inertes, vendo-o como uma intrusão ou interferência com a operação da mente, um dado bruto que requer superação, uma conexão com a animalidade e a natureza que requer transcendência (GROSZ, 2000, p.49).

Se o corpo é visto a partir desses estigmas e é tido como um território da mulher, podemos afirmar, levando em consideração tal pensamento, que não há barreiras entre um e outro, ou seja, são a mesma coisa e, por isso, são submetidas aos homens que atuam com a mente, a parte positiva.

De qualquer modo e a qualquer custo, Paula Tavares enfrenta a visão maniqueísta instaurada na concepção entre os gêneros, e transgride os ditames. Essa subversão nos leva a confrontar um lugar da crítica cujo interesse é contar a história alheia e não abrir os caminhos para que o alheio se pronuncie. Em **Pode o subalterno falar?** Spivak comenta:

Algumas das críticas mais radicais produzidas pelo Ocidente hoje são o resultado de um desejo interessado em manter o sujeito do Ocidente, ou o Ocidente como sujeito. A teoria dos “sujeitos-efeitos” pluralizados dá a ilusão de um abalo na soberania subjetiva [...] (SPIVAK, 2014, p.25, grifos da autora).

Partindo do princípio filosófico de que o corpo é ileso de razão, é que ele é minimizado e submetido. Sem falar que por isso, a todo custo, a filosofia buscou excluir a feminilidade e, sendo assim, a mulher, pois ela é enxergada como a desrazão. Daí deu-se o afastamento da representatividade feminina dos estudos desenvolvidos nos campos filosóficos do saber.

O mais relevante aqui é a correlação e associação da oposição mente/corpo com a oposição entre macho e fêmea, na qual homem e mente, mulher e corpo, alinham-se nas representações. Tal correlação não é contingente ou acidental, é central ao modo pelo qual a filosofia se desenvolveu historicamente e ao modo como ela se vê ainda hoje (GROSZ, 2000, p.49).

À mulher restou o lugar do pequeno, pois, nesses termos, o corpo não é entendido como matéria importante dentro de uma concepção de papel formativo no que diz respeito à produção de valores de qualquer esfera. Isso acontece porque a diversidade sexual não é analisada como algo que, direta ou indiretamente, pode influenciar no conhecimento. A mulher e seu corpo não são pensados.

As premissas que surgem da poética de Paula Tavares acerca do corpo e da mulher são a contravenção de um pensamento que sobrevive desde Platão em que se notava o corpo como traição da alma, da razão e da mente, discurso este que é reproduzido a partir de intuítos religiosos, políticos e culturais. O corpo, sendo assim, é aliado na opressão contra as mulheres que permanecem longe, vítimas da misoginia.

O pensamento misógino frequentemente encontrou uma auto-justificativa conveniente para a posição social secundárias das mulheres ao contê-las no interior dos corpos que são representados, até construídos, como frágeis, imperfeitos, desregrados, não confiáveis, sujeitos a várias intrusões que estão fora do controle consciente. A sexualidade feminina e os poderes de reprodução das mulheres são as características (culturais) definidoras das mulheres e, ao mesmo tempo, essas funções tornam a mulher vulnerável, necessitando de proteção ou de tratamento especial, conforme foi variadamente prescrito pelo patriarcado (GROSZ, 2000, p.67).

Essas considerações, principalmente as que apontam para a fragilidade do gênero, são o fermento que faz crescer o discurso que justifica a

desigualdade social sofrida pela mulher. Desse modo, tendo o seu campo de atuação restrito – pois, é o corpo, o que não pensa –, a mulher é vista a partir de sua biologia apenas, deixando para o homem tudo o que se refere à produção intelectual.

O corpo, então, é uma construção social repleta de crenças e valores que justificam a subordinação feminina e a dominação por parte dos homens. Sobre essa questão, Grosz afirma que o “corpo deve ser visto como um lugar de inscrições, produções ou constituições sociais, políticas, culturais e geográficas” (2000, p.84). Podemos dizer, então, que o corpo é o outro porque uma série de intervenções o faz dessa forma, porque o social, o político e o cultural apontam para o caminho que ruma à submissão feminina.

Contrariando essas demandas, a mulher que surge na poesia da angolana é contraventora, criadora de uma ordem inversa, não canônica. A partir do corpo, Paula Tavares recria o universo feminino, o que é a tocante de suas obras, assim como podemos ler no primeiro poema de *O lago da lua*, de 1999.

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

No lago branco da lua
misturei meu sangue e barro branco
e fiz a caneca
onde bebo
a água amarga da minha sede sem fim
o mel dos dias claros.
Neste lago deposito
minha reserva de sonhos
para tomar (2011, p.73).

Abordando, claramente, a menstruação, o poema traz, como imagens norteadoras, a lua, o sangue e o lago e, refazendo o caminho mensal de toda mulher, a poetisa se utiliza desse momento para dar a sua versão sobre o corpo feminino.

Já na primeira estrofe confunde o ciclo da mulher com o ciclo da lua na certeza de que, assim como são naturais as fases da lua, também são as fases da mulher perante a sua própria natureza. A lua, além de símbolo do feminino, significa periodicidade, renovação, transformação e crescimento, o que justifica a relação presente no poema. Neste contexto, a lua é representação para a própria mulher que renova seus ciclos mensalmente, apontando, assim, para uma nova relação entre mulher e natureza.

É importante ressaltar a simbologia da transformação e do crescimento em uma relação com a menstruação, pois esta significa a passagem da menina para a mulher, ou seja, da infância para a fase adulta, em que o corpo que já vinha em um processo de mudança passa por variações mais radicais, saindo da puberdade.

Nessa fase, o corpo está fecundo, isto é, pode engravidar, o que, quando não acontece, tem o material uterino criado expulsado pelo corpo. Sendo assim, quando vimos a ênfase em dizer que estes ciclos não deixarão de acontecer, e fazendo uma ponte com o final do poema, onde lemos um eu lírico aguardando pelos sonhos guardados na caneca, enxergamos a tentativa de se percorrer os desejos fora da maternidade, de ir atrás da sede sem fim.

O sangue, por sua vez, tem representação importante no poema e está ligado à vida, e até mesmo ao sagrado para diversas culturas. Dizem que, segunda uma tradição caldeia, quando foi misturado à terra, o sangue gerou os seres, o que nos faz retomar o poema, a segunda estrofe mais especificamente, quando lemos: “No lago branco da lua / misturei meu sangue e barro branco / e fiz a caneca / onde bebo / a água amarga da minha sede sem fim” [...] (TAVARES, 2011, p.73).

O sangue misturado ao barro é o dela e, sendo assim, ela é a criadora. De qualquer modo, ela não faz gerar os seres, mas cria a caneca em que tomará a água amarga de sua sede sem fim, ou seja, a criação será dela e para ela. Esta caneca, ao final, é transformada no próprio lago: “Neste lado deposito / minha reserva de sonhos / para tomar” (TAVARES, 2011, p.73). O lago, ao contrário do rio, não é passante, mas represa e, sendo assim, reserva os sonhos, os guarda, não os deixa ir.

Este poema é, pois, o devir de uma transformação, é o anúncio de que o corpo da mulher vive e é criador, mas também criatura. Relacionando a mulher

aos ciclos da natureza, aponta para essa força ainda pouco representada. A mulher é, como sugere o poema, a terra e o que de lá pode surgir, é a força criativa e que transcende as catanas que insistem em fazer bainha no corpo feminino⁴⁴.

Em *Eu, mulher... por uma nova visão de mundo*, Paulina Chiziane fala sobre esse aspecto.

Comparo a mulher à terra, porque lá é o centro da vida. Da mulher emana a força mágica da criação. Ela é abrigo no período da gestação. É alimento no princípio de todas as vidas. Ela é prazer, calor, conforto de todos os seres humanos na superfície da terra (CHIZIANE, 2013, p.5-6).

A mulher, então, está ligada à terra, assim como o seu corpo. Esta relação persiste nos poemas de Paula Tavares, como o que se segue, publicado em *Ex votos*, de 2013.

Estou selada na ilha do meu corpo
Deito-me no chão
A terra fala por mim
O tempo de acontecer a vida.

Estou selada na ilha do meu corpo
Deito-me no chão
Comprei o pão de véspera
E as carícias. (TAVARES, 2011, p.167)

A leitura que fazemos desse poema nos leva a pensar o corpo enquanto o terreno mais próximo, assim como foi pensado por Adrienne Rich, poetisa estadunidense, quando ela afirma que devemos enxergar o corpo como a nossa geografia mais próxima.

A ilha é a terra firme. É o que se anseia quando se está a velejar em alto mar. Estar selada nessa ilha, a ilha do corpo, é o grau máximo do encontro consigo mesmo – é como um pacto. A ilha está no poema para indicar o encontro do eu lírico, a mulher, com a terra à vista, seu próprio corpo – a comunhão com ela mesma.

⁴⁴ Referência ao poema *O leite*, presente no livro *Dizes-me coisas amargas como os frutos*, de 2001.

Se somos ilha, somos também terra firme e, conseqüentemente, o lugar onde devemos nos demorar.

O selo contribui para essa compreensão porque é aquilo que sela, que une e ata. Neste caso, o contrato é consigo: estar selada é uma maneira de dizer que houve o reconhecimento do corpo enquanto parte integrante da construção do ser. Não há, pois, sujeito sem corpo. O que pode haver, talvez, é sujeito que não tem consciência de que seu corpo é instrumento e construto social.

Essa inconsciência acaba por atingir o corpo, pois o somatório de discursos empreendidos acerca dos costumes cerca os nossos movimentos e inviabiliza, invisibiliza a nós mesmos, uma vez que é o resultado dessas expressões, sofrendo, por isso, os ditames e subjugos da hierarquia homológica vigente.

O corpo é invisível porque sofre a força da anulação dentro das instâncias sociais, ou seja, é o resultado desse empreendimento.

O poema, contudo, nos leva para o avesso dessa intenção. Avança e nos reforça a compreensão de um corpo em transcendência. Deitar-se no chão é o ato de comunhão consigo que a levará ao encontro desse eu que sabe das implicações sociais, culturais e políticas.

Saber-se é emancipar-se, por isso a história da humanidade nos mostra os corpos, principalmente o feminino, enquanto produtos de intervenções de várias camadas. Reconhecer o corpo da mulher é também entender as possibilidades outrora cerceadas do mesmo, por este motivo obscureceram-no e a sua sexualidade para, assim, obscurecer também a própria mulher, guardá-la dentro de si, como mero objeto, na obediência cega que lustra o patriarcado e mantém a hierarquia de gênero homológica.

Deitar-se no chão para que a terra fale é o que, levando em consideração as imposições, se deve evitar; a comunhão consigo e com o corpo é uma afronta às leis do silêncio. Silenciando os corpos, silenciam também a existência.

A vida acontece quando se transcende as expectativas e as subverte e este poema propõe a aproximação do que, pela engenharia do patriarcado, foi afastado: a mulher do seu corpo.

Segundo Elisabeth Grosz, precisamos encontrar um novo pensamento para lidar com o corpo de maneira que ele transcenda e rasure os velhos ditames. Dessa forma, seria criado um movimento para que novas posturas viessem à tona na busca de tentar entender o corpo fora das fronteiras da biologia, do natural, pois ele vem de “uma série de discursos disparatados e não simplesmente restrito aos modos de explicação naturalistas e científicos” (GROSZ, 200, p.79).

Dado o investimento em restringir ou conter os estudos do corpo no âmbito das ciências da vida e das ciências biológicas e de desqualificar todos os traços de corporalidade que apareçam alhures (isto é, nas atividades epistêmicas, artísticas, sociais e culturais – o restante da vida fora da esfera da simples biologia), desenvolver análises alternativas do corpo pode causar comoção na estrutura dos saberes existentes, sem mencionaras que pode causar nas relações de poder que ordenam as interações entre os dois sexos (GROSZ, 2000, p.79-80).

Levando em consideração os apontamentos da autora e sabendo que a mulher sempre esteve à mercê do pensamento falocêntrico, jogar a luz sobre essas questões seria impactar o costume de manter a mulher como objeto desprovido de razão. Estudar a mulher é quebrar com os vícios que insistem em manter a razão, ou seja, o homem a frente de tudo, por isso criar análises alternativas para o entendimento do corpo fora dos binarismos pode causar desestruturações na lógica homológica que ainda vinga.

Se o corpo funciona como a condição reprimida ou recusada de todos os saberes (incluindo a biologia), oferecer novas bases para repensar o corpo pode dividir as suposições não articuladas desses saberes. Outras formas de conhecimento, outros modelos de saber que não os que atualmente prevalecem, terão de ser criados. O que significa, entre outras coisas, não apenas a contestação da dominação do corpo em termos biológicos, mas também a contestação dos termos da própria biologia, em repensar a biologia, de modo que ela seja capaz de ver o corpo em outros termos que os que desenvolveu até agora (GROSZ, 2000, p.80).

É por essa razão que a poética de Paula Tavares desconstrói os discursos e mostra um eu lírico feminino em encontro consigo mesmo: porque

a mulher precisa se deslocar da concepção passiva imposta a ela e estar no centro, debaixo de uma forte luz – a do conhecimento.

Remanejar esses lugares é também repensar as concepções que, durante os séculos, foram cristalizadas. Falando do corpo, repensá-lo em propriedades biológicas, sociais, culturais, políticas e geográficas é entendê-lo em suas tramas e enlaces com as várias camadas que perpassam a construção do sujeito, com as hierarquias de gênero, de classe etc.

Os corpos são sempre irredutivelmente sexualmente específicos, necessariamente entrelaçados a particularidades raciais, culturais e de classe. Este entrelaçamento, no entanto, não pode ocorrer via interseção (o modelo tipo grelha suposto pela análise estruturalista, no qual os eixos de classe, raça e sexo são concebidos como estruturas autônomas, a necessitar de conexões externas com outras estruturas), mas sim pela via da constituição mútua (GROSZ, 2000, p.79).

A grande empreitada é conceber maneiras novas de se compreender a mulher e seu corpo, colocando-a fora dos círculos que giram em torno das polarizações, pois são essas relações que precisam ser revistas. A contestação das posições sociais do gênero precisa, antes de tudo, partir do princípio de entender o que foi feito até então para que a mulher, por exemplo, esteja onde ela está agora, quais foram as estratégias e modelos que arraigaram. A especificidade histórica é fundamental nessa questão, pois nos revela a construção de um modelo social homológico e que, apesar de todas as rasuras já conseguidas, insiste no século XXI.

Se as mulheres pretendem desenvolver maneiras autônomas de auto-compreensão e posições a partir das quais contestar o conhecimento e os paradigmas masculinos, a natureza específica e a integração (ou, quem sabe, falta de) entre o corpo feminino e a subjetividade feminina, e suas semelhanças e diferenças dos corpos e das identidades masculinas, devem ser articuladas (GROSZ, 2000, p.78).

A mulher, pois, necessita de espaços de atuação e representação para que, assim, se pense em abranger os domínios voltados para esse pensamento. A poética de Paula Tavares, em seu trabalho com o corpo e, conseqüentemente, com a sexualidade feminina, em muito contribui para essa visibilidade uma vez que, a partir de uma voz em primeira pessoa, desafia a

lógica fundamentada em discursos soberanos. Desvendando a mulher ela inicia novos ciclos em que o feminino é apontado em suas diversas camadas, tira o véu do corpo e o chama para o centro a afirmar: o corpo é possível.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Eles se sentaram em volta, lendo o livro;
ouviram-me ler o livro e um tipo de paraíso foi
reconquistado.*⁴⁵

Alice Walker

A quem serve as manifestações de repressão silenciadora que amordaçam e violam os indivíduos dentro das sociedades? De onde surgem os conflitos de tomada de poder que inviabilizam os seres que ocupam este ou aquele local dentro das culturas? Temos consciência que, a cada vez mais, as normas e estabelecimentos de conduta são o mote para uma organização regida em escala de desigualdade e para uma hierarquização verticalizada entre os gêneros?

Não é difícil – nem impossível – perceber os silêncios que se levantam contra as possíveis formas de se criar existência e de vivê-las, ainda passamos pelas polarizações maniqueístas que engendram o comportamento social, político e cultural de determinadas camadas sobreviventes de nossa época. Esse pensamento, elaborado a partir de uma concepção de poder binarista, corrobora para as costuras que alicerçam os papéis distribuídos dentro de uma sociedade, manipulando de forma pragmática e subjetiva os consensos acerca das delimitações impostas aos gêneros, às classes, às raças.

A violência que se imprime no esteio dessa ramificação é o que torna possível a implantação de discursos que marginalizam mulheres, pessoas negras, faveladas, de realidades massacradas pelo cotidiano. É o que as torna subalternas, ajoelhadas perante um sistema que fixa castas e as mantém através de discursos pessoais e coletivizados, ações institucionalizadas e menções de ordem deliberada.

Tais discursos tiranizam e impossibilitam, de maneira direta, as expressões culturais dos povos, o trânsito entre os gêneros, a ascensão das classes, mantendo distante a alteridade a fim de promover e calcar as ingênuas identidades, os centros de estabelecimento de poder.

⁴⁵ Trecho do prólogo escrito pela escritora norte-americana Alice Walker ao livro **Zora Neale Hurston**, de Robert E. Hemenway.

É desse mesmo sistema, contudo, e em consequência dele, que surge o revide. A subalterna, enfim, recobra a consciência e reivindica o seu local de fala e de vivência, e, perante as hierarquizações seculares que a tolheram, ela se inscreve pertencente da realidade e da possibilidade de ser a si mesma.

Ao longo dos séculos, vozes são ainda silenciadas, vozes essas que vêm dos lugares devidamente distanciados pela lógica branca, héteronormativa, classista e patriarcal da nossa arrumação social a fim de mantê-las no limbo das impossibilidades, das restrições, dos apagamentos. As notícias nos chegam, diariamente, afirmando que temos novos números nas estatísticas que tanto se voltam para as minorias.

Sobre essa discussão, muito vem sendo debatido e escrito principalmente a partir do terreno da criação literária, das construções que envolvem os processos de se escrever um texto. As mulheres, aqui tomadas como exemplo principal, pois mantém as análises dessa dissertação, alijadas do cânone literário, vêm engendrando uma literatura que, a cada nova obra, se perpetua dentro da representação literária como uma afronta à produção relativizada aos homens. Elas, com suas narradoras em primeira pessoa, estão denunciando essa lógica hierárquica que tanto reproduz os certames impostos pelo patriarcado e suas amarras políticas. Essas personagens são desbravadoras desse terreno árido que é o chão dos “homens sérios”, dos detentores de tudo. Desbravam e afrouxam as cercas armadas que tanto delimitam o espaço de atuação feminina.

Cercas são as amarras, delimitações de território de uma porção de terra quase intransponível, o que remete às imposições hegemônicas e androcêntricas, que, quando direcionadas ao ser mulher, agem de maneira a estreita-la, objetificá-la, como se fosse propriedade de um senhor. Com isso em mente, as mulheres têm almejado o que está para lá dos cercados a fim de encontrar em outra geografia um suporte que sustente as suas representações e vivências próprias.

Essa discussão é predominante na crítica de Spivak. No texto *Quem reivindica a alteridade?*⁴⁶, ela fala sobre como não podemos nos apropriar da história do outro pelo motivo de não sermos o outro. Não podemos nos

⁴⁶ **Who claims alterity?** foi publicado, primeiramente, em **Remaking history**, de 1989.

esquecer de quem nos traçou a história, pois a essa ótica recai toda uma bagagem de princípios norteadores que regem os símbolos de uma cultura. Isto é, a história que conhecemos sobre o mundo não pode padecer na certeza de história única, pois ela traz, em si, o peso do olhar de quem a escreveu (1994, SPIVAK, p. 187/188).

O problema nessa situação é decretarmos verdades a partir de convicções que transitam em vias de mão única. Como saber o que passa o colonizado se acreditamos, e os manuais nos dizem para acreditar, no que disse e continua dizendo o colonizador? Como ressaltar a voz do subalterno se adotamos, sem pensar muito, os dizeres de quem não se sujeita?

É desse conflito que surge a escrita feminina, discutida e aprofundada no segundo capítulo dessa dissertação, com o propósito de desestabilizar velhas demandas que regem as questões de gênero e repensar a própria mulher no texto, estabelecendo, assim, uma literatura que possa compreender o elemento do feminino dentro de uma perspectiva pragmática e subjetiva de fato.

Essa contravenção imprimida nos textos de autoria feminina vem firmar um marco no que diz respeito à emancipação da mulher, uma vez que a literatura, assim como o domínio da escrita no geral, é território restrito aos homens. As escritoras, a partir de tais produções, retomam para si o direito ao autorretrato e fazem crescer uma tradição feminina que pensa a si mesma descolonizada e menos passiva. Transgredindo os pensamentos, transgridem também os interditos e derrubam as cercas, pois têm consciência do perigo que se encontra nas narrativas que as excluem do contar histórico do mundo.

É o perigo da história única, como nos conta a autora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie, que nos aprisiona em determinados espaços e nos moldam inconscientemente a partir de uma estrutura homológica do pensamento.

Fui uma leitora precoce. E o que eu lia eram livros infantis britânicos e americanos. Também fui uma escritora precoce. E quando comecei a escrever, por volta dos sete anos, histórias com ilustrações em giz de cera, que minha pobre mãe era obrigada a ler, eu escrevia exatamente os tipos de história que eu lia. Todas as minhas personagens eram brancas de olhos azuis. Elas brincavam na neve. Comiam maçãs. E falavam

muito sobre o tempo, e sobre como era maravilhoso o sol ter aparecido. E escrevia sobre isso – apesar de morar na Nigéria e de nunca ter estado fora da Nigéria. Nós não tínhamos neve, nós comíamos mangas, e nós nunca falávamos sobre as condições climáticas, porque não era necessário (ADICHIE, 2014, p. 208).⁴⁷

O relato de Chimamanda nos faz refletir sobre como nós recebemos e somos influenciados pelas narrativas que nos são contadas. Neste caso, temos o agravante da reprodução, uma vez que a autora reconhece ter perpassado valores que não eram seus somente por tê-los ouvidos nas histórias que lia. Mas, como nos livrar dos perigos da história única se, normalmente, só temos acesso a uma única história que não é contada pelo colonizado, aquele à margem? Como poderia Chimamanda escrever sobre África se as histórias que lia falavam tão somente sobre a realidade europeia, chá das cinco e cerveja de gengibre?

É assim que se cria uma única história: mostre um povo como sendo uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão. [...] A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas a dignidade, torna difícil o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada. Enfatiza como nós somos diferentes ao invés de como somos semelhantes (ADICHIE, 2014, p. 211).

Autoras e autores diversos trazem, pelo viés da escrita, a tentativa de reconstituição do fio de suas vozes. A literatura produzida em África, por exemplo, marca fortemente posicionamentos frente à discussão colonizado/colonizador. É o caso de Paula Tavares, que aborda, em sua obra, tanto as questões de gênero, do erotismo do corpo feminino, como o que diz respeito às questões étnicas.

Essas referências estão presentes em toda a obra da poetisa e podem ser vistas nos seis livros de poesia de Paula Tavares.

São versos em que é notória a alusão ao silêncio imposto às mulheres, a não liberdade de exercer-se enquanto sujeito, a violência combativa com que se estabelece as relações de gênero. Muitas das mulheres que irrompem no poema surgem caladas, entoando um canto de espera, aguardando o momento

⁴⁷ Trata-se de uma transcrição da palestra concedida pela autora ao TED.

de, finalmente, impor sua voz, seu discurso. São elas a própria denúncia, o próprio discurso de exposição de uma realidade que se presta ao desequilíbrio.

Por outro lado, nem sempre as mulheres surgem passivas nos poemas e, em muitos casos, existe uma ruptura com essas cristalizações. Muitas são trazidas como uma verdadeira bandeira de liberdade, como aquelas que destituem e desestabilizam esses preceitos organizadores do patriarcado que tanto dilaceram as possibilidades de múltiplas vivências.

São aquelas que retomam o direito à voz, que articulam os gritos e ensaiam suas vozes que deixaram de ser porvir e são, em algum momento, discurso articulado.

Partindo da leitura de que o silenciamento foi imposto à mulher pelo sistema pregado pelo patriarcado, podemos entender que esse silêncio, tendo sido colocado como regra, foi naturalizado pelas mulheres a partir de uma força simbólica. Nesse caso, retomamos Bourdieu, quando ele fala que:

A força simbólica é uma forma de poder que se exerce sobre os corpos, diretamente, e como que por magia, sem qualquer coação física; mas essa magia só atua com o apoio de predisposições colocadas, como molas propulsoras, na zona mais profunda dos corpos. (2012, p. 50)

Em outras palavras, o que o autor de *A dominação masculina* (2012) quis dizer é que as amarras impostas às mulheres são trazidas através do discurso que, de tanto serem repetidos como corretos, são internalizados e transformados em prática também por quem está na condição de oprimido. Vale salientar que este indivíduo pode passar a reproduzir tal discurso “à sua revelia, ou até contra a sua vontade, para sua própria dominação, aceitando tacitamente os limites impostos” (2012, p 51).

Contudo, devemos ter atenção redobrada para o que o autor diz sobre aceitar tacitamente os limites impostos, uma vez que, quando analisamos os moldes patriarcais de sociedade de maneira mais expandida, voltando-nos, principalmente, para a vivência das mulheres, vemos que não se trata de aceitar ou não aceitar tais delimitações, pois muitas vezes esse recurso aparece também como uma espécie de defesa própria, tendo em vista que, neste panorama, as mulheres não têm como dialogar de maneira equilibrada com os homens por conta de sua situação marginalizada. Ir contra o que é

colocado como regra exige um esforço que concatena diversos elementos dentro de uma sociedade. Devemos, por fim, ver essa atitude também como um ato consciente de amparo de si.

Alimentando essa discussão, o sistema patriarcal é pensado em sua acepção feminista:

um sistema de organização social, formado a partir de células familiares estruturadas de tal forma que as tarefas, as funções e a noção de identidade de cada um dos sexos estão definidas de uma forma distinta e oposta, sendo estabelecido que as posições de poder, privilégio e autoridade pertencem aos elementos masculinos, quer ao nível familiar, quer ao nível mais lato da sociedade no seu todo. (ROSENBLATT, 1994 *apud* MACEDO; AMARAL, 2005, p. 145)

Por isso, nos poemas de Paula Tavares, as mulheres representadas ora transgridem ora permanecem no interdito, porque elas, de maneira geral, estão colocadas dentro dessa organização que privilegia o homem em detrimento da mulher. De qualquer modo, o poema não perde sua força mesmo quando apresenta a mulher de forma mais passiva, pois representa a submissão para expor o sistema e, acima de tudo, construir uma narrativa que retome essa história a partir do viés daquela que vivencia tal realidade.

Histórias têm sido usadas para desagregar e difamar. Mas histórias também podem ser usadas para fortalecer e humanizar. Histórias podem destruir a dignidade de um povo, mas também podem restabelecer essa dignidade perdida. [...] quando rejeitamos uma história única, quando percebemos que nunca há apenas uma história sobre um lugar, nós reconquistamos um tipo de paraíso (ADICHIE, 2014, p. 211).

O discurso divergente da poesia de Paula Tavares é ainda mais afrontoso quando toca em temas que, normalmente, são proibidos, colocados no âmbito dos tabus, como o erótico, por exemplo, elemento que causa uma tensão a fim de estabelecer uma metáfora que sugira, a partir do encontro da mulher com seu corpo, os caminhos para a emancipação feminina.

Esse elemento é um condutor da obra da angolana, aparecendo desde seus primeiros escritos, em 1985, até sua última publicação, em 2010,

apontando sempre para este terreno movente permeado pela falta que perfaz o desejo, o devir do ser no gozo feminino.

Repensando o lugar da mulher enquanto o outro passivo, Paula reconstrói o corpo feminino frente às negações que tanto machucam as tentativas de se conceber um sujeito mulher. A partir dessas imagens, repensa o corpo subalterno, retira-o desse lugar e traduz, através do erótico, a vivência da mulher com seu corpo que ruma à quebra de paradigmas e à emancipação feminina.

É assim que, ao longo de quase trinta anos de publicações de poesia, Paula Tavares subverte a ordem patriarcal dentro de seu local geográfico, político, social e cultural, nos apresentando um panorama de possibilidade no que tange à autoria feminina enquanto ruptura com o cânone. Reivindicando seu espaço, a poetisa surge como contraventora, como ameaça à ordem androcêntrica, tornando o território da literatura seu campo de batalha para fazer exercer sua voz que quiseram silenciada, apagada, reprimida.

Não poderíamos dizer, então, que a poesia de Paula Tavares não traz em seu cerne um discurso divergente do esperado pela hierarquia homológica em que ainda vivemos. Pelo contrário, produziu uma obra que, assim como outras, desarticula e expõe o desequilíbrio existente na relação homem/mulher, colonizado/colonizador.

A poetisa ergueu seu punho e inflamou seu discurso perante as regras que a colonizavam, derrubou as cercas, refez as geografias, tolheu as podas que lhe prenderam um dia e redesenhou com as mãos a nova rota a receber o sol.

*abdico de mim mesmo
para que não sobre
pedra sobre pedra
nos muros da minha fachada*

quero voante a avezinha errática.

Canniggia Carvalho

REFERÊNCIAS:

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *Sejamos todos feministas*. Trad. Christina Baum. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *The danger of a single story*. Trad.: Erika Rodrigues. Disponível em: <http://www.ted.com/talks/lang/pt/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. Acesso em: 31 jul. 2014.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Cartografias contemporâneas: espaço, corpo, escrita*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. *Gênero, identidade, diferença*. Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1301>>. Acesso em 01 de julho, de 2017.

AMARAL, Ana Luísa; MACEDO, Ana Gabriela (Org.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Afrontamentos, 2005.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BONNICI, Thomas. *Teoria e crítica pós-colonialista*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: Abordagens teóricas e tendências contemporâneas*. 3º Ed. Maringá: Eduem, 2009.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 11º ed. Tradução de Maria Helena. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial; LTC – Livros Técnicos e Científicos Ed., 1989.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura*. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. 8ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CESAR, Ana Cristina. *Literatura e mulher: essa palavra de luxo*. In: *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática, 1999.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. 7ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

CIXIOUS, Hélène. *The laugh of the Medusa*. Disponível em: <<http://www.dwrl.utexas.edu/~davis/crs/e321/Cixous-Laugh.pdf>>. Acesso em 10 de novembro, de 2014.

DELPHY, Christine. *Patriarcado (teorias do)*. In: HIRATA, Helena... [et al.] (Orgs.) *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscara branca*. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *A escrita feminina e a tradição literária*. Niterói: EDUFF: ABECAN, 1995.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade III: o cuidado de si*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Trad. Raquel Ramallete. 42ª Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GROSZ, Elisabeth. *Corpos reconfigurados*. In: Cadernos Pagu (14). Campinas: UNICAMP, 2000.

HILST, Hilda. *Cantares*. São Paulo: Globo, 2004.

HIRATA, Helena... [et al.] (Orgs.) *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. 10ª Ed. São Paulo: Ática, 2014.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LEITURA: ANA PAULA TAVARES - RITOS DE PASSAGEM. Produção de Nova Angola. Angola, 2014. (16 min.), vídeo, son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UV2jErtOUXk>>. Acesso em: 04 jan. 2016.

LOBO, Luiza. *A literatura de autoria feminina na América Latina*. Disponível em: <<http://filipe.tripod.com/LLobo.html>>. Acesso em: 04 jan. 2016.

LORDE, Audre. *USES OF THE EROTIC: the erotic as power*. In: LORDE, Audre. *SISTER OUTSIDER: essays and speeches*. Estados Unidos: Ten Speed Press, 2007.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa (Org.). *Dicionário de crítica feminista*. Portugal: Edições Afrontamento, 2005.

MACEDO, Iracema. *Cidade submersa*. Rio de Janeiro: Imagem Pensamento, 2015.

MACEDO, Iracema. *Lance de dardos*. Rio de Janeiro: Edições Estúdio 53, 2000.

MACEDO, Iracema. *Poemas inéditos e outros escolhidos*. Natal: Sebo Vermelho, 2010.

PAZ, Octavio. *A DUPLA CHAMA: amor e erotismo*. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.

RICHARDS, Nelly. *Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SHOWALTER, Elaine. *A crítica feminista no território selvagem*. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SOARES, Angélica. *A paixão emancipatória*. Rio de Janeiro:DIFFEL, 1999.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *In other worlds: essays in cultural politics*. EUA: Routledge, 2006.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SPIVAK, Gayatri. *Quem reivindica alteridade?* In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.) *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TAVARES, Paula. *Amargo como os frutos*. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. In: WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

XAVIER, Elódia. *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2007.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Crítica feminista*. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3º ed. Maringá: Eduem, 2009.