

Quadrado perfeito ou figurações do corpo e da sexualidade em Judith Teixeira, Maria Teresa Horta, Yolanda Morazzo e Paula Tavares

Andreia Oliveira

FLUC – CLP/FCT¹

*Os corpos são geografias deslocadas
correntes em fuga do que primeiro é visível
os corpos velam sobre uma passagem
e por vezes regressam para dizer
em que medida somos
fragmentos e fantasmas de outros corpos
[...]*

José Tolentino MENDONÇA

“O barco partido”, *Teoria da Fronteira*, 2017.

1. Bolseira de Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia no Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (SFRH/BD/129999/2017).

Resumo: Tendo como ponto de partida o corpo, esta reflexão centra-se na análise comparativa das suas diferentes figurações e perspectivas na poética de quatro autoras do universo lusófono dos séculos xx e XXI, representando mundividências e momentos histórico-culturais, sociais e políticos distintos entre si. Este quadrado perfeito formado pelas poetisas portuguesas Judith Teixeira e Maria Teresa Horta, pela cabo-verdiana Yolanda Morazzo e pela angolana Paula Tavares pretende funcionar com caleidoscópio do pensamento e posicionamento acerca do corpo, privilegiando não só o ponto de vista do feminino como questões como o erotismo, a (homo)sexualidade feminina, a transgressão ou os papéis atribuídos a cada género e a sua rejeição e/ou desconstrução.

Palavras-chave: corpo, erotismo, mulher, sexualidade, feminino.

Abstract: Taking the body as its starting point, this reflection focuses on the comparative analysis of its different figurations and perspectives in the poetics of four authors of the Lusophone universe of the twentieth and twenty-first centuries, representing distinct worldviews and historical, cultural, social and political moments. This perfect square formed by Portuguese poets Judith Teixeira and Maria Teresa Horta, Cape Verdean Yolanda Morazzo and Angolan Paula Tavares aims to work with a kaleidoscope of thinking and positioning about the body, privileging not only the feminine point of view but also issues such as eroticism, female (homo) sexuality, transgression or gender roles and their rejection and/or deconstruction.

Key words: body, eroticism, woman, sexuality, feminine.

“Sans-Papiers”, segunda parte do livro de poesia *Teoria da Fronteira* (2017), de José Tolentino Mendonça, apresenta uma reflexão sobre o corpo, elencando não só as suas definições, bem como as suas funções, as suas propriedades, as suas ações e as suas diversas *skills*. “O corpo é o acesso a um reino²”, lê-se em “La chasse spirituelle”; e, na verdade, é em torno desse vasto reino que se têm multiplicado as posições e discursos, abrangendo não só a questão teórica, mas também a histórica, a psicanalítica, a filosófica, a social e a política, sem esquecer uma outra que é fundamental e que continua ainda na ordem do dia, que é a questão da identidade.

A propósito desta discussão, Freud, Jacques Lacan e Michel Foucault são três nomes incontornáveis. Se a reflexão de Freud explora não só a teoria da libido, entre outras, aliada à dor física, bem como a sexualidade, não excluindo a sexualidade feminina, através do estudo da histeria, nem a homossexualidade quer masculina, quer feminina — ainda que as suas teses neste âmbito se associem a uma ideia totalmente errada de perversão e de inversão justificadas por uma anormal evolução dos estádios sexuais — sobressaindo a base biológica que suporta o seu pensamento, por sua vez, Jacques Lacan, seu discípulo, nega o falo como órgão, atribuindo-lhe antes a designação de “privileged signifier”, operando em três diferentes níveis — o real, o simbólico e o imaginário —, sendo o único significante indivisível na cadeia de significação, para além de inaugurar o próprio processo de significação. Foucault, o grande teórico do século xx, e cujo pensamento está na base

2. MENDONÇA, José Tolentino, *Teoria da Fronteira*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017, p. 51.

de grande parte das teorias mais recentes deste campo, para além da profunda reflexão acerca da sexualidade na sua *Histoire de la sexualité* em quatro volumes — publicada entre 1976 e 1984 (o último volume é póstumo e foi publicado em 2014) —, acrescenta uma outra dimensão ao corpo que se lhe afigura capital. Em *Vigiar e Punir*, de 1975, escreve que o corpo é político e está mergulhado nesse campo, acrescentando que “[...] as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais³”.

Dentro das suas múltiplas dimensões, o corpo é um elemento que tem uma presença recorrente em termos analíticos. Se Roland Barthes não deixa de lhe dar destaque em *Fragments de um Discurso Amoroso* (1987)⁴ pela sua relação com o outro, isto é, o amado, em *O Prazer do Texto* (1973)⁵, sublinha-o frisando que a intermitência, a sugestão, é o seu lugar mais erótico, aliando erotismo e prazer e transpondo-os para a relação que se estabelece no âmbito da leitura. Numa outra perspetiva, e em concomitância com o desenvolvimento dos estudos sobre a sexualidade, com a importância que os movimentos feministas foram adquirindo ao longo das últimas décadas e com o estudo acerca da condição feminina e o silenciamento que lhe esteve subjacente durante séculos, e com destaque para o contexto académico dos Estados Unidos da América, Judith Butler traz à cena analítica os *Bodies that matter* (1993)⁶, seguidos de *Gender Trouble* (2008)⁷, colocando em destaque não só as sexualidades que não correspondem aos padrões da heteronormatividade, mas também a questão da identidade como construção permanente, que tem como característica essencial a fluidez e para a qual o corpo é uma peça-chave, uma vez que é o elo de interação com o outro e com a sociedade.

Dentro deste enquadramento teórico, é imperativo destacar a reflexão em relação ao feminino, não só pela relação que estabelece com a sexualidade e o erotismo, mas também pelos esforços que se foram e vão fazendo para que as mulheres sejam valorizadas e que o seu trabalho e as suas obras sejam reconhecidos, especialmente no que diz respeito à produção literária. Para fazer a ponte entre a teoria e o fazer poético, recorde-se *Le rire de la méduse* (1976), de Hélène Cixous, no contexto francês, que faz um apelo às mulheres para que escrevam e para que se escrevam, que tragam as outras mulheres para a escrita, que tomem a palavra e que não se deixem subjugar pela sociedade patriarcal que as dominou e lhes deixou enraizado um sentimento de inferioridade e incapacidade relativamente à produção intelectual e ao papel que poderiam ter no desenvolvimento social. Também para Cixous o corpo *importa*, aliado à questão da escrita, que não é exclusividade masculina: “Writing is for you: your body is yours, take it. [...] Write your self. Your body must be heard⁸”. E assim o fizeram as quatro poetisas presentes neste texto: são elas as portuguesas Judith Teixeira e Maria Teresa Horta, a cabo-verdiana Yolanda Morazzo e a angolana Paula Tavares.

Pela ordem cronológica, Judith Teixeira é a primeira a passar para o papel uma poesia ousada, de apelo aos sentidos, à sensualidade e à volúpia e que não se escusa de fazer alusões

3. FOUCAULT, Michel, *Vigiar e Punir*, Petrópolis, Editora Vozes, 2003, p. 25.

4. BARTHES, Roland, *Fragments de um Discurso Amoroso*, trad. Isabel Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1995 [1987].

5. *Id.*, *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1997 [1973].

6. BUTLER, Judith, *Bodies that matter: on the discursive of sex*, New York, Routledge, 1993.

7. *Id.*, *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 2008.

8. CIXOUS, Hélène, “The Laugh of the Medusa” (trad. Keith Cohen e Paula Cohen), *Signs*, vol. 1, n.º 4, summer 1976, p. 880.

sexuais explícitas, sobressaindo delas o seu cariz homoerótico. Começou a publicar com mais de quarenta anos e, por isso, segundo Anna Klobucka⁹, para além de todos os preconceitos, injúrias e discriminação a que foi sujeita pelos seus contemporâneos (e por todos aqueles que, ao longo de décadas, a deixaram de parte da literatura portuguesa do século xx), foi vítima de *ageism*, facto que se fortalece se se recordar a caricatura feita por Amarelhe no semanário *Sempre Fixe*, representando Judith Teixeira nua, gorda e com a legenda “*viande de paraître*”.

Mas, afinal, quem é Judith Teixeira? Nos últimos cinco anos, o seu nome tem surgido mais recorrentemente, mas a verdade é que poucos sabem que a poetisa é a única modernista da primeira vaga do movimento estético-literário em Portugal e esteve envolvida numa das grande polémicas do século transato juntamente com António Botto e Raul Leal: a polémica da *Literatura de Sodoma*, na qual Fernando Pessoa interveio e que, na sua essência, para além da apreensão e destruição de *Canções*, *Sodoma Divinizada* e *Decadência*, em 1923, por parte do Governo Civil, se desenrolou através da acesa troca de galhardetes entre o poeta máximo de *Orpheu*, defensor da homossexualidade patente nos versos do livro de Botto com base no ideal estético da Antiguidade clássica grega, e Álvaro Maia que, em oposição, condenava a postura e as referências à homossexualidade com base em julgamentos morais e no ataque aos bons costumes da sociedade. Pessoa não foi capaz da defesa de Judith e nem uma palavra lhe dedicou, exceto em carta a Adriano Valle a 23 de abril de 1924 para notar que “não penso, de todo, na Judith Teixeira, que não tem lugar, abstracta e absolutamente falando¹⁰”. Pelo contrário, Aquilino Ribeiro tem uma palavra para lhe dirigir no *Diário de Lisboa*: “Abaixo a censura exercida deste modo. Esta censura que apreendeu o livro da sr.^a D. Judit Teixeira, que é uma poetisa de valor, o livro de António Boto que é um dos nossos maiores líricos, que proibiu «Mar Alto» é vincadamente odiosa¹¹”.

O caráter transgressor da sua poesia e da sua posição estético-literária que afirma, mais tarde, em 1926, com *De Mim. Conferência. Em que se explicam as minhas razões sobre a Vida, sobre a Estética, sobre a Moral*, após mais uma polémica cujo âmago reside, em modo recorrente, no atrevimento de publicar poesia erótica e, mais gravosamente, homoerótica, com a edição de *Nua. Poemas de Bizâncio*, condenou-a ao esquecimento e ao silenciamento durante décadas. A sociedade portuguesa da década de vinte do século xx, aliás, os intelectuais portugueses — e contrariamente à receção positiva da obra de Judith Teixeira —, não lhe perdoaram versos como “Ó Vénus sensual! / Pecado mortal / do meu pensamento! / Tens nos seios de bicos acerados, / num tormento, / a singular razão dos meus cuidados¹²”, de “A Estátua”, ou “Fitaram-se as bocas sensuaes! / Os corpos subtilizados, / femininos, / entre mil sentilações / irriaes, / enlaçaram-se / nos braços longos e finos! // E morderam-se as bocas abrasadas, / em conturções de furia, ensanguentadas! [...]”¹³, de “Perfis Decadentes”, ambos de *Decadência*. Já de *Nua. Poemas de Bizâncio*, que despoletou a ira do próprio Marcello Caetano que, na *Ordem Nova* de junho-julho de 1926, chama “desavergonhada” à poetisa, recordando a polémica ocorrida três anos antes, classificando os poemas como “manifestações de

9. Apud ALMEIDA, São José, *Homossexuais no Estado Novo*, Porto, Sextante Editora, 2010.

10. PESSOA, Fernando, *Correspondência 1923-1935*, Manuela Parreira da Silva (ed.), Lisboa, Assírio & Alvim, 1998, p. 40.

11. “A moral no teatro. O que diz o escritor Aquilino Ribeiro”, *Diário de Lisboa*, 20 de julho 1923, p. 4.

12. TEIXEIRA, Judith, *Decadência*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1923, p. 16.

13. *Ibid.*, p. 32.

pouca vergonha¹⁴” que não só não tinham interesse como eram “*mesquinhas, ordinárias e reles*”, como se lê em “Arte sem moral nenhuma”, cujo título remete imediatamente para uma concepção artística que leva em linha de conta o que constituía os preceitos da decência e dos bons costumes como base de criação, incomodam versos como “És linda assim: toda nua, / no minuto doce / em que me trazes / a clara oferta do teu corpo / e reclamas firmemente / a minha posse...¹⁵”, de “Ilusão”. Cantar a sensualidade, dizer uma forma alternativa de ser e estar que se apoia na máxima “A luxúria é uma força”, com base no “Manifesto Futurista da Luxúria” de Valentine de Saint-Point (1913) para desenvolver o seu trabalho poético afirmando-se uma convicta apreciadora de tudo o que é vibrante, perspetivando o corpo (o seu e o do/a outro/a) como instrumento fundamental de conhecimento, de prazer e doação, trouxeram-lhe anos amargos e uma exclusão do cânone literário português que, pouco a pouco, se vai diluindo.

O caso de Maria Teresa Horta tem de ser configurado de uma forma distinta e a fronteira tem como nome “liberdade”, isto é, 25 de abril de 1974 — o que não quer dizer que a sua luta tenha terminado mas apenas assumiu outros contornos. Autora de uma extensa obra poética na qual o corpo ocupa um lugar privilegiado, é a sua desobediência que a faz singular na escrita de uma poesia incandescente, despudorada e honesta no uso das palavras que cantam o corpo. Revela: “No hábito de resistir, aprendido durante muitos anos da ditadura portuguesa, mas sobretudo viciada na teima, na desobediência, na determinação de tomar a vontade pela costura e o avesso de tudo o que, desde o princípio dos séculos foi interdito às mulheres¹⁶”.

Perseguida, insultada e humilhada pelos carrascos do Estado Novo, especialmente devido a *Minha Senhora de Mim* (1971) e ao escândalo das *Novas Cartas Portuguesas* (1972), a sua voz poética é transgressora, aborda aspetos relacionados com a sexualidade, o prazer do corpo e a sua exploração, isto é, vai de encontro a tudo o que a séria e rígida sociedade portuguesa dos anos 60-70 preconiza. Considera o seu fazer poético uma “Labareda intensa e primordial a que, naquilo que escrevo, dou o nome de corpo: corpo da escrita e escrita do corpo, no entrançar da palavra-luz e da palavra-fogo, da palavra-bosque¹⁷”. Na antologia de poesia erótica por si organizada, para além de o título ser uma prova irrefutável do lugar do corpo no seu universo literário — *As Palavras do Corpo* (2014), os poemas escritos entre 1961 (*Cidadelas Submersas*) e 2009 (*Poemas do Brasil*) reinventam-se sob esse mesmo signo: o corpo. “Canto o teu corpo”, de *Minha Senhora de Mim*, “Outro corpo não”, “O corpo — o copo” e “O corpo”, “Os dois corpos”, de *Educação Sentimental* (1975), “O corpo, os corpos”, de *Destino* (1997), “A brasa do teu corpo”, “Corpo todo”, “O meu corpo...” e “O teu corpo”, de *Só de Amor* (1999) ou ainda “Corpo”, de *Inquietude* (2006) atravessam cinco décadas de trabalho poético em que Maria Teresa Horta explora o saber e o sabor do corpo, enredando o elemento erótico, o amor, a sexualidade e o prazer. Este corpo amplia-se como corpo da escrita, uma escrita de insubmissão e transgressão, que traz a poesia para a vida e assuntos da vida quotidiana para o tecido poético, especialmente no que diz respeito à condição feminina, uma vez que dá voz à mulher, às suas vontades, ao seu desejo e ao seu prazer, eliminando definitivamente a sua submissão ao homem e a sua passividade no jogo e no encontro erótico.

14. CAETANO, Marcello, “Arte sem moral nenhuma”, *Ordem Nova*, nº 4-5, jun-jul 1926, p. 156-158.

15. TEIXEIRA, Judith, *Poemas, Judith Teixeira*, Lisboa, &etc, 1996, p. 129.

16. HORTA, Maria Teresa, “Escrita e transgressão”, *Matraga*, vol. 16, nº 25, jul-dez 2009, p. 38. 6 de abril de 2018 www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/27778.

17. *Ibid.*, p. 39.

“O corpo, os corpos”, de *Destino* (1997) é um bom exemplo da fusão entre corpo e corpo da poesia num só, uma vez que não só evidencia o prazer que o corpo dá, como se expande em significado e abarca o corpo da poesia, que também é espasmo, fogo e calor. Poesia e vida misturam-se febrilmente e a construção do poema assenta na apresentação da geografia de ambos e o seu destino comum: o prazer e o frémido erótico.

Dizer do corpo
o corpo da poesia

Os ombros
os seios
o ventre que sequestra

[...] Pensar do corpo
o corpo da poesia

Depois vêm os dentes e a língua
a descer no trilho brando do umbigo
bebendo o sal do suor da pele
e o fermento de um doce que não digo

Escrever do corpo
o corpo da poesia

[...] O silêncio de uns olhos
que por certo queriam
ver bem mais longe
do que o púbis deixa¹⁸.

A obra de Yolanda Morazzo encontra-se radicalmente em oposição à de Maria Teresa Horta, ainda que o elemento erótico esteja presente. No entanto, é um erotismo mais esbatido e, indubitavelmente, que não tem como característica a explicitude sexual, salvo muito raras exceções. Yolanda Morazzo é, das quatro poetisas, o nome menos conhecido ou talvez quase totalmente desconhecido, não só porque a presença feminina na literatura de Cabo Verde tem pouca expressão, tal como acontece em muitas outras literaturas, mas também porque pouco estudada e a sua obra desvalorizada.

Nascida em 1927, em Mindelo, na ilha de São Vicente, Yolanda Morazzo Lopes da Silva Cruz Ferreira é neta do poeta José Lopes da Silva, uma das grandes figuras da literatura cabo-verdiana. A sua formação inicial foi no Mindelo mas, em 1943, aos dezasseis anos, mudou-se para Lisboa, onde não só completou os estudos liceais, mas também fez os cursos de Francês e Inglês, tendo-se tornado docente da *Alliance Française* em Luanda, para onde se deslocou posteriormente e residiu. O contacto com os seus conterrâneos não se perdeu, já que continuou a frequentar a Casa dos Estudantes do Império e, em Luanda, a Casa de Cabo Verde, tendo igualmente conservado as

18. HORTA, Maria Teresa, *As Palavras do Corpo*, Lisboa, Dom Quixote, 2014, p. 188-189.

amizades com famílias cabo-verdianas residentes na capital. Aliás, Cabo Verde, Angola e Lisboa foram o triângulo de escrita dos seus poemas. Yolanda Morazzo conciliou o ensino com a atividade literária, tendo começado a colaborar cedo na imprensa em publicações como a *Clareza*, a *Morabrezza*, a *Ponto e Vírgula*, o *Arquipélago* e até nos jornais angolanos *Província de Angola*, *Jornal do Lobito*, *Notícia* e *República*. No entanto, o seu nome liga-se essencialmente ao *Suplemento Cultural do Boletim de Cabo Verde*, especialmente porque é o único nome feminino do grupo.

Ainda que, dispersos, os seus poemas façam parte de antologias, só em 2006 é que o conjunto da sua obra é coligido, sob a chancela da Imprensa Nacional-Casa da Moeda e pela mão de Elsa Rodrigues dos Santos, em *Poesia Completa 1954-2004*, integrando os seus quatro livros, *Velas Soltas* (1954-1960), *Cântico de Ferro* (1960-1966), *Lumenara* (1967-1979) e *Cântico de Integração Cósmica* (1980-2004). Em 1975, na sequência das guerras pela independência de Angola, rumou a Lisboa, onde viveu até 27 de janeiro de 2009, data do seu falecimento.

No poema “Lua Fria”, de *Velas Soltas*, sobressai não só a alusão ao desejo como a referência à sensualidade e à sexualidade, como atestam a “volúpia” e a “ardência” que o sujeito poético manifesta e o “fogo” que palpita, que é “vivo e quente”. A construção do discurso é engenhosa: se o outro acusa o sujeito lírico de ser, metaforicamente, uma “lua fria” – frisando-se a simbologia da lua por associação ao feminino –, por sua vez, a sua resposta consiste em criar dúvida e curiosidade no outro com a questão “Conheces os mistérios e segredos / Que envolvem uma lua de gelo¹⁹?”. O poder de sugestão do poema é intenso, evidenciando-se o desejo fremente na penúltima estrofe, quando, mais uma vez, se coloca a hipótese de que, dentro da aparente lua fria haja um fogo fremente, um “Fogo a palpitar / Nas suas entranhas / Fogo lá no fundo”. Por sua vez, “Momento” é composto apenas por uma estrofe que não deixa dúvidas das referências explícitas ao sexo: “O contorno / Que fez sorrir o teu sexo... / Quase na boca um sabor / O espasmo leve / Leve e breve / Do Momento...²⁰”. O erotismo é evidente e intensifica-se pela musicalidade do poema, que frisa a languidez deste momento vivido que, por ser grafado em maiúscula, indica a sua importância, talvez até como marca de um momento orgásmico, que pode ser facilmente comprovado pela relação com o espasmo. Por fim, o sujeito poético de “Amor bárbaro” assume-se, imediatamente na estrofe inicial, como uma mulher pecadora que quer “arrancar a máscara” e revelar-se. A subtileza das referências sexuais e sensuais exige um esforço extra do leitor, que deve estar atento para as decifrar através da alusão repetida ao pecado, à perdição no e com o outro, à “fúria selvagem”, aos “ritmos de pagã” e “ritmos de bacante”: “Dá-me a tua boca demente / E encosta bem o teu peito / Teu peito viril e nu / Ao meio seio de mulher / Ao meio seio pecador²¹”.

Num outro ponto se encontra Paula Tavares, historiadora, poetisa, cronista e professora que se estreia com *Ritos de Passagem*, em 1985, apresentando uma nova forma de fazer poesia que significa também um novo tempo para o dizer feminino e as representações da mulher na literatura angolana. À semelhança de Yolanda Morazzo, não se pode esquecer que o acesso das mulheres à educação e à escrita não foi facilitado pela dupla condição de serem mulheres e africanas, daí que conquistar um espaço para se constituírem vozes ativas foi e continua a ser uma luta.

19. MORAZZO, Yolanda, *Poesia Completa 1954-2004*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006, p. 43.

20. *Ibid.*, p. 46.

21. *Ibid.*, p. 64.

A mulher, o seu espaço e a sua feminilidade são detentores de atenção avultada na poesia de Paula Tavares, bem como o erotismo, o prazer e a sexualidade, salientando-se a afirmação da mulher em relação a si e ao seu corpo, constituindo, simultaneamente, um testemunho da memória, da tradição e da afirmação identitária não só individual como coletiva. É o que se verifica em “Do livro das viagens”, um longo poema de *Manual para Amantes Desesperados* (2007) que rememora o “De onde eu venho²²” do sujeito poético, onde a autora dá a conhecer “muitas vozes femininas quase anónimas”, vozes de “[...] mulheres comuns que na sua vida quotidiana recriam a outra terra prometida, não a da nação, da revolução ou da guerra que em nome dela se diz fazer, mas da terra prometida de todos os dias, a terra que traz paz, sobrevivência, amor, vida²³”. Estas mulheres que agora encontram uma voz no discurso poético são as subalternas, as marginalizadas, apontando a teoria de Gayatri Spivak²⁴, as “lentas mulheres [que] preparam a farinha / e cada gesto funda / o mundo todos os dias²⁵”, são “as velhas mulheres pousadas sobre a tarde”, as mulheres novas que seguram a lenha contra o peito e a veem ser consumida junto dos seus, em família, núcleo de vital importância no espaço que dominam; são também as “[...] mulheres / que inventam a farinha de levedar / os dias”, as mulheres sem nome que representam todas as mulheres que não só fazem crescer o alimento, como arranjam formas de continuar mais um dia a cada dia, mulheres que sobreviveram e continuam a lutar num espaço onde “o medo / já foi a própria casa”. Paula Tavares não esquece a História, apresentando o seu outro lado, o das mulheres, soldados do quotidiano, que os livros tendem a deixar na margem.

Como Veias Finas na Terra (2010), na mesma linha de sentido, apresenta um caleidoscópio de figuras femininas, articulando o papel da tradição e dos rituais na cultura angolana presentes no quotidiano e a relação que a mulher estabelece com ambos, sem esquecer a importância dada aos mais velhos, aos ancestrais e àqueles que já morreram. “Acendo com as mãos das mães / a candeia antiga de óleo de palma²⁶”; os homens, nomeados como “guardiães das fontes / preparam a madrugada”, as mulheres dos clãs têm como tarefas cuidar da alimentação e velar pelo fogo das oferendas. A fronteira entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos é a intermitência entre a luz e a sombra e estes são a representação de um passado que é preciso guardar na terra, já que “os mortos abandonam os vivos / [...] nas veias finas da terra²⁷” e que “O nó da voz atravessou a vida / sustenta a metade da terra onde deslizam as sombras²⁸”. O amor não é esquecido, mas singularmente entendido, como em “Quantas coisas do amor”, que se inicia com uma pequena epígrafe referente às “palavras de Juliana enquanto amassava o pão²⁹”. O seu discurso gira em torno do que é o amor pelo homem que ama: amar é cuidar e cuidar é fazer “Coisas simples como estar à espera³⁰”, é amassar o pão e mantê-lo quente ou “Deixar o vinho abrir-se / Em mil sabores”. Juliana

22. TAVARES, Paula, *Manual para Amantes Desesperados*, Lisboa, Caminho, 2007, p. 19.

23. RIBEIRO, Margarida Calafate, “E outras vozes se levantam — Ana Paula Tavares responde a Luís de Camões”, *ex-aequo*, nº 17, 2008, p. 121.

24. SPIVAK, Gayatri, “Can the subaltern speak?”, in *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*, Laura Chrisman e Patrick Williams (org.), New York, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 66-111.

25. TAVARES, Paula, *Manual para Amantes Desesperados*, *op. cit.*, p. 19.

26. *Id.*, *Como Veias Finas na Terra*, Lisboa, Caminho, 2010, p. 7.

27. *Ibid.*, p. 8.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*, p. 18.

30. *Ibid.*

revela ainda ter-se guardado “das tentações / das sombras do desejo / das vozes / dos segredos”, salientando-se tenuemente uma dimensão erótica e sensual em relação a outros homens, a par da consciência do dever de lealdade e fidelidade.

No que diz respeito ao erotismo e à sexualidade, refira-se como nota o poema “O Mãmão”, de *Ritos de Passagem*, para frisar a complexidade e profundidade desta poética que exige do leitor uma análise mais cuidada e profunda e uma mobilização de conhecimentos para entender o universo cultural africano-angolano, a linguagem poética e a sua codificação: “Frágil vagina semeada / pronta, útil, semanal / Nela se alagam as sedes / no meio / cresce / insondável / o vazio...³¹”.

Assim, o corpo, fundamentalmente o feminino, constitui um novo lugar de significação: é ele próprio testemunho da História, tem inscritas em si as cicatrizes da memória e, simultaneamente, constitui, na análise de Nazaré Fonseca³², uma revitalização do corpo cultural africano. Para terminar, as palavras de Eunice Esteves e Ana Maria Roriz sobre a obra de Paula Tavares servem na perfeição o propósito de síntese e união das quatro poéticas tão distantes mas ao mesmo tempo tão próximas aqui apresentadas:

É poesia que se faz caminho para o conhecimento, o entendimento, o questionamento e a libertação do ser humano mulher, do ser social mulher. É poesia que reivindica uma sensualidade terrena, ao fazer uso das cores, dos sabores, dos cheiros [...]. As imagens ligam o amor ao desejo de libertação do corpo, recusam e denunciam a subserviência a determinadas formas sociais³³.

Bibliografia

- ALMEIDA, São José, *Homossexuais no Estado Novo*, Porto, Sextante Editora, 2010.
- BARTHES, Roland, *Fragmentos de um Discurso Amoroso*, trad. Isabel Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1995 [1987].
- , *O Prazer do Texto*, Lisboa, Edições 70, 1997 [1973].
- BUTLER, Judith, *Bodies that matter: on the discursive of sex*, New York, Routledge, 1993.
- , *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, New York, Routledge, 2008.
- CAETANO, Marcello, “Arte sem moral nenhuma”, *Ordem Nova*, nº 4-5, junho-julho 1926, p. 156-158.
- CIXOUS, Hélène, “The Laugh of the Medusa” (trad. Keith Cohen e Paula Cohen), *Signs*, vol. 1, nº 4, summer 1976, p. 875-893.
- Diário de Lisboa*, 20 de julho 1923.

31. *Id.*, *Ritos de Passagem*, Lisboa, Caminho, 2007 [1985], p. 30.

32. FONSECA, Maria Nazareth Soares, “A diáspora negra como tema literário: da ação de captura às negociações linguageiras”, in *Mulheres no Mundo — etnia, marginalidade e diáspora*, Nadilza Moreira e Liane Schneider (org.), João Pessoa, Idéia/Editora Universitária, 2005, p. 175-182.

33. ESTEVES, Eunice; RORIZ, Ana Maria, “Ana Paula Tavares — uma poesia de resgate da mulher africana”, *Cad. CESPUC de Pesq.*, nº 11, Setembro de 2003, p. 44. 5 de abril de 2018 periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14849.

- ESTEVEES, Eunice; RORIZ, Ana Maria, “Ana Paula Tavares — uma poesia de resgate da mulher africana”, *Cad. CESPUC de Pesq.*, nº 11, setembro de 2003, p. 44. 5 de abril de 2018 periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/view/14849.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares, “A diáspora negra como tema literário: da ação de captura às negociações languageiras”, in *Mulheres no Mundo — etnia, marginalidade e diáspora*, Nadilza Moreira e Liane Schneider (org.), João Pessoa, Idéia/Editora Universitária, 2005, p. 175-182.
- FOUCAULT, Michel, *Vigiar e Punir*, Petrópolis, Editora Vozes, 2003.
- HORTA, Maria Teresa, “Escrita e transgressão”, *Matraga*, vol. 16, nº 25, jul-dez 2009, p. 38. 6 de abril de 2018 www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/27778.
- , *As Palavras do Corpo*, Lisboa, Dom Quixote, 2014.
- MENDONÇA, José Tolentino, *Teoria da Fronteira*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2017.
- MORAZZO, Yolanda, *Poesia Completa 1954-2004*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- PESSOA, Fernando, *Correspondência 1923-1935*, Manuela Parreira da Silva (ed.), Lisboa, Assírio & Alvim, 1998.
- RIBEIRO, Margarida Calafate, “E outras vozes se alevantam — Ana Paula Tavares responde a Luís de Camões”, *ex-aequo*, nº 17, 2008, p. 119-129.
- SPIVAK, Gayatri, “Can the subaltern speak?”, in *Colonial discourse and post-colonial theory: a reader*, Laura Chrisman e Patrick Williams (org.), New York, Harvester Wheatsheaf, 1993, p. 66-111.
- TAVARES, Paula, *Manual para Amantes Desesperados*, Lisboa, Caminho, 2007.
- , *Ritos de Passagem*, Lisboa, Caminho, 2007 [1985].
- , *Como Veias Finas na Terra*, Lisboa, Caminho, 2010.
- TEIXEIRA, Judith, *Decadência*, Lisboa, Imprensa Libânio da Silva, 1923.
- , *Poemas, Judith Teixeira*, Lisboa, &etc, 1996.