

# A mão que desenha o corpo: O lago da lua

Vinícius Lopes Passos\*

## Resumo

**E**m *O lago da lua*, Paula Tavares, escritora angolana radicada em Portugal, amalgama corpo e poesia, resultando num trabalho delicado, pulsante e, por vezes, agressivo, em que o feminino comparece na linguagem da memória, nomeando o mundo de dentro e de fora, misturando o universo africano com o europeu. O embaralhamento das tradições revela o sensível e o cognoscível, bem cosidos num texto poético particular, cujas imagens conduzem o leitor para o tempo contemplativo da arte – no caso a poesia – mas também para o tempo investigativo e analítico da razão, em suas insuspeitas relações. O propósito aqui é apresentar uma breve leitura deste livro da autora, enfatizando a relação poesia e erotismo como agregadora de valores estéticos.

Palavras-chave: Memória; Tradição; Erotismo.

Sinto que todos os afetos de minha alma encontram, na voz e no canto, segundo a diversidade de cada um, as suas próprias modulações, vibrando em razão de um parentesco oculto, para mim desconhecido, que existe entre eles. (Santo AGOSTINHO, *Confissões*)

**A** poesia origina-se da força de Eros, a corrente subterrânea que ativa o ser e o impulsiona à criação, revestindo-o de uma qualidade especial que o diferencia do animal pelo investimento da e na linguagem. O tema geral do erotismo, chama-nos a atenção Georges Bataille (1988), alude à sexualidade humana, que é “a sexualidade de um ser que fala” (p. 227). Essa sua condição especial é ser modalizada pela energia psicológica que a transforma em força capaz de operar a transfiguração artística. Essa energia vincula-se tanto ao corpo quanto ao espírito (“os afetos da alma”), aos sentidos e à razão. Na poesia, na linguagem oral ou escrita, o corpo comparece e funda tanto quanto o espírito ou a consciência.

---

\* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

A arte opera com forças intuitivas e conscientes, em dosagens diferentes, porém em equilíbrio instigante, a ponto de suscitar emoção estética e conhecimento analítico. A poesia, tão mais longe nos leva ao conhecimento da totalidade, quando é capaz de nos dizer além do que se pode ouvir ou ler à superfície do texto. A poesia nos garante a fusão entre sensibilidade e razão, é construção que nos faz conhecer o que é próprio da razão, seus mecanismos de perquirição, como nos possibilita ir além, com o despertar de todos os sentidos. Na poesia, a linguagem encontra sua razão de ser como excelência que nos diz, sem nos dizer diretamente, de todas as maneiras na maneira particular com que os poemas agora se realizam e circulam. A recepção poética pelo leitor situa-o num universo maior, transportando-o a um passado remoto, a uma ancestralidade, a uma voz comum que pertence a muitos.

O poema se funda num espaço que se torna o corpo do poema. O poema é escrita-corpo em sintonia com o corpo que é também espaço em que a cultura se inscreve. Essa sintonia entre escrita e corpo resulta do investimento erótico, da capacidade de o ser humano inserir-se no simbólico. Essa fusão entre corpo e linguagem pode ser apreendida na poesia de Paula Tavares. Sua poesia-corpo, então erótica, relaciona-se aos valores da cultura de sua terra, Angola, e da cultura portuguesa introduzida pela colonização, ainda em permanente tensão.

Sua poesia, para além de poder ser lida pelo viés da relação entre culturas, vale-se igualmente da variedade de elementos antropológicos e psicológicos intraculturais que perfazem o universo humano, o universo feminino particularizado, ao mesmo tempo que essa particularização transcende seus limites e revela o que nela existe de universal.

Michel Foucault (2000), em “Linguagem e literatura”, trata da linguagem literária como uma linguagem intermediária. Supõe-se que antes havia uma espécie de livro prévio, que era a verdade, a natureza, a palavra de Deus, uma linguagem soberana que precisava ser resguardada. Diante disso, qualquer linguagem que quisesse ser obra devia simplesmente reproduzir, retransmitir, retraduzir essa língua matricial, originária, fundamento de todo desvelamento. Essa linguagem não podia ser transmitida diretamente. Daí a necessidade das torções, dos deslocamentos, das condensações, enfim, dos elementos retóricos que pudessem fazer-lhe a mediação. “Em outras palavras, entre uma linguagem tagarela, que não dizia nada, e uma linguagem absoluta, que dizia tudo mas não mostrava nada, bem que era preciso uma linguagem intermediária (...) precisamente a linguagem literária” (FOUCAULT, 2000, p. 152).

O filósofo observa que a literatura pode ser então representada por duas figuras estranhas que se relacionam. Uma é a da transgressão, da palavra transgressiva (em relação à palavra originária e pura), a outra é a de todas as palavras que apontam e fazem sinal para a literatura.

Uma é a figura do interdito, da linguagem no limite, do escritor enclausurado. A outra, ao contrário, é o espaço dos livros que se acumulam, que se encostam uns nos outros, cada um tendo apenas a existência ameaçada que o recorta e repete infinitamente no céu de todos os livros possíveis. (FOUCAULT, 2000, p. 144)

Em **O lago da lua**, a poeta angolana situa o espaço da poesia como espaço do corpo, não um corpo qualquer, o corpo que se oferece ao que é próprio da terra e à regulação lunar, como se a obra realizada tivesse então a função de intermediar o livro prévio da natureza e da ancestralidade africana, conectando seus mitos e sua cosmologia ao conjunto de outros livros, tomados em sua definição estrita, portadores da tradição escrita local e universal.

Esse compromisso com os textos de culturas diversas desenrola-se ao longo do livro e se destaca pela sua forma de estruturação. Poemas sem e com títulos vêm entremeados, num movimento harmonioso em que os temas são mantidos como que permanentemente aquecidos por uma chama que nunca cessa; versos são repetidos e os motivos trabalhados em poemas anteriores retornam com tratamento semelhante nos posteriores, afirmando a vontade de manutenção temática com efeito expressivo. O poema inaugural é homônimo ao título da obra. Nele estão contidos os temas agenciados: a lua, a terra, a água e o corpo.

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.  
(TAVARES, 1999, p. 11)

O corpo origina-se da terra à qual mantém-se ligado, regulado pela lua. Na terra a lua se reflete no lago em cujas águas se purifica o corpo. A lua, o próprio lago, que permite devaneios, apresentam-se ao eu poético como a regulação laboriosa da purificação. Já no segundo poema, “Ex-voto”, temos o acréscimo de outro grupo de motivos: o fogo, o amor, a tradição. A partir daí, o primeiro e o segundo grupos de temas estarão entremeados na dicção grave e solene em que se moldaram. Estão em

conformidade sacrifício e oferenda, delineados por uma religiosidade arcaica e fundamental.

No meu altar de pedra  
arde um fogo antigo  
estão dispostas por ordem  
as oferendas

neste altar sagrado  
o que disponho  
não é vinho nem pão  
nem flores raras do deserto  
neste altar o que está exposto  
é meu corpo de rapariga tatuado.  
(TAVARES, 1999, p. 12)

Nem a tópica cristã do pão e do vinho, resíduo da colonização, nem o elemento nativo que se desprende da natureza árida do deserto são o que servem ao altar; o corpo é a oferenda – um corpo antigo, análogo ao fogo, o corpo sacrificial da virgem, belamente representado por “meu corpo de tacula” e “meu melhor penteado de mis-sangas”, versos que nos mostram concretude e cor da madeira tribal como elemento comparativo da beleza e a importância do adorno para o embelezamento do corpo. Na seqüência estrófica, o amor provoca dor e morte:

Escorre-me por dentro  
um ar de fogo  
mesmo assim não é disso que morro  
todas as feridas de sangue  
não esgotaram o meu rio  
tropeço nas sandálias de couro de boi  
morro porque estou ferida de amor.  
(TAVARES, 1999, p. 13).

A dor é provocada pelo fogo em relação direta com a presença/ausência do ser amado, metonimicamente representado pelas “sandálias de couro de boi”, o que provoca o sofrimento da donzela, motivo que retornará em outras seqüências.<sup>1</sup> Em todo o livro, o fogo é anterior – revelador também do elemento masculino – posto que imanente à terra e, por extensão, ao corpo.

No poema “Canto de nascimento”, o fogo retorna associado ao trabalho: o fogo do altar não difere do fogo do trabalho, ambos referem-se à transformação:

Aceso está o fogo  
prontas as mãos

<sup>1</sup> O elemento masculino/ser amado é reiterado pela imagem “das sandálias de couro”.

As mãos criam na água  
uma pele nova

As velhas desfiam uma lenta memória  
que acende a noite das palavras  
depois aquecem as mãos de semear fogueiras

Uma mulher arde  
no fogo de uma dor fria  
igual a todas as dores  
maior que todas as dores.  
Esta mulher arde  
no meio da noite perdida.  
(TAVARES, 1999, p. 15)

O fogo produz transformações dentro e fora do sujeito poético: ora se relaciona com o processo interior, como o da dor fina que corrói lenta e internamente, ora com o fogo mágico que acende a língua coletiva, encenando desejos e segredos, desvelando a memória e sua antiga permanência na voz e nas mãos das mulheres que acendem fogueiras. Nos poemas citados, o fogo opõe-se à água, presente em “lago branco”, “água amarga”, “rio”, “água”, o que acrescenta outra relação entre os elementos primordiais. Bachelard explica que o fogo é o princípio formal da individualidade. Conforme esse autor, numa carta escrita por um alquimista em 1723, o fogo não é considerado propriamente como um corpo, mas como o

princípio masculino que informa a matéria feminina. Essa matéria feminina é a água. A água elementar “era fria, úmida, grosseira, impura e tenebrosa, e ocupava na criação o lugar de fêmea; assim como o fogo, cujas inumeráveis chispas eram como diferentes machos, continha o equivalente de tinturas próprias à procriação das criaturas particulares... Pode-se chamar esse fogo de forma e a água, de matéria, confundidas ambas no caos”. (BATAILLE *apud* BACHELARD, 1999, p. 75-76)

Assim, com base no comentário do filósofo, o fogo e a água nos poemas em questão complementam-se, com destaque para a água e a terra. Se o fogo é elemento, considerando-se sua etimologia, isso despertaria ressonâncias sexuais; “é pensar a substância em sua produção, em sua geração; é reencontrar a inspiração alquímica que falava de uma água ou de uma terra elementadas pelo fogo” (BATAILLE *apud* BACHELARD, 1999, p. 76). O fogo, segundo Bachelard, tem conotação sexual porque é elemento ativo, que insemina, aquece e forma. Seja agente na depuração da dor, propulsor de devaneios ou agente de encantamentos no ritual de contação de histórias, o fogo é percebido pela poeta como elemento ancestral e simbolicamente produtivo, co-gerador com a terra – gasta-se na persistência da dor, mas pode também eliminá-la, pois se consome na própria ardência.

Em “Terracota”, como o próprio título diz, a terra é atravessada pelo fogo que a cozinha, mudando-lhe o estado. Essa terra transformada é terra feita para durar.

Abre a terra  
deixa que me veja ao espelho  
e encontre meu lugar  
no vazio  
no meio das trezentas mil virgens de terracota.

Abre a terra, meu amigo  
essa terra tecida de mil cores d'areia  
vinda do norte  
semente do tempo  
onde as mais velhas descansam.  
(TAVARES, 1999, p. 18)

Essa interlocução com o ser amado é um convite para a cena amorosa, esboçada nos versos seguintes:

O meu amado chega e enquanto despe as sandálias de couro  
marca com seu perfume as fronteiras do meu quarto.  
Solta a mão e cria barcos sem rumo no meu corpo.  
Planta árvores de seiva e folhas.  
(TAVARES, 1999, p. 19)

Todavia, esse fogo – o amado – que abre a terra e a fecunda é ambíguo e não deve ser tomado como valor positivo na totalidade da obra. Esse fogo sexualizado, em sua imanência, marca no ser amado o doméstico, mas é também divisor de águas, porque introduz o estranho, o que vem de outro lugar. Dessa forma, parece-nos adequada a sugestão de que o elemento feminino, simbolizado pela terra, é elaborado em **O lago da lua** como fundamento e permanência da cultura. Tal como se repetirá no último poema do livro, o elemento masculino é estrangeiro, por isso transitório. Se sua função é mesmo fecundar, isso não lhe dá nenhuma primazia. Há uma espécie de prevalência do feminino – a terra, para o bem ou para o mal, tem a força de reter ou expulsar. É a terra que pode colocar em circulação o novo e a continuidade na tradição. Por isso é que as mulheres têm o domínio da palavra, são elas que guardam as tradições. Esse fogo sexualizado, o elemento masculino, terá uma importância bastante relativa. São as mulheres que acendem as fogueiras e as mantêm.

Num poema sem título, aberto com uma epígrafe do “Cântico dos cânticos”, as mães são invocadas pelo eu poético a fim de que, como num canto religioso, haja proteção e força para enfrentar as vicissitudes da vida, dentre elas a mais dolorosa, o estado amoroso.

Tratem-me com a massa  
de que são feitos os óleos  
pr'a que descanse, oh mães  
Tragam as vossas mãos, oh mães,  
untadas de esquecimento

E deixem que elas deslizem  
pelo corpo, devagar

Venham, oh mães, amparar-me nesta hora  
Morro porque estou ferida de amor.  
(TAVARES, 1999, p. 22-23)

Essa repetição na invocação das mulheres mais velhas do clã é uma forma reiterada de dar ênfase ao universo cultural em que as mãos cuidam do corpo e o desenhem; essas mãos que guardam reminiscências são as mesmas mãos nomeadas como “untadas de esquecimento”, destacando o universo feminino como da memória e da espera.

Num poema posterior, também sem título, outra alusão à relação entre corpo e linguagem. Dirigindo-se ao ser amado, um eu argumentativo lança:

Perguntas-me do silêncio  
eu digo  
  
meu amor que sabes tu  
do eco do silêncio  
como podes pedir-me palavras  
e tempo  
se só o silêncio permite  
ao amor mais limpo  
erguer a voz  
no rumor dos corpos.  
(TAVARES, 1999, p. 29).

Para o eu que enuncia, o amor é feito de silêncio, que é interior ao tempo e às palavras, no rumor que se estabelece entre os corpos dos amantes.

Na seqüência de poemas intitulados “Mukai (I), (II), (III), (IV)”, repete-se a idéia do corpo que se trabalha e se prepara para a manutenção da comunidade. Em “Mukai (III)”, o corpo da mulher se transforma numa “estranha árvore de filhos”, que tanto podem ser vivos ou mortos, ou vivos para morrer. Nesse poema, como nos demais da mesma seqüência, a mulher é percebida como o ser que, ao dar a vida, entrega os filhos à terra, ligando-os a si mesma, pois que representa a terra. Contudo, essa realidade é feita de tristeza se não há, de fato, garantia de vida:

Estranha árvore de filhos  
uns mortos e tantos por morrer  
que de corpo ao alto  
navega de tristeza  
as horas.  
(TAVARES, 1999, p. 32)

Nesse mundo feminino, uma tensão permanente tem o poder de gerar a vida,

mas sem assegurar-lhe a sobrevivência, coerência cruel entre a poesia e a realidade na qual a primeira se funda. Em “Mukai (IV)”, a tensão chega ao paroxismo nos versos:

pouco importa  
se são crianças de vidro  
não importa se são crianças  
estilhaço  
tudo está bem  
quando se pode pôr por ordem  
as insígnias a cabaça a marca do clã  
na esteira da cidade.  
(TAVARES, 1999, p. 35).

Todavia, essa realidade dura e cruel vivida sobretudo pela mulher é atenuada pela solidariedade que se estabelece entre os corpos. O corpo em sofrimento se irmanha, em sede e fome, a outros corpos, o que confere um sentido heróico aos versos porque conclama não apenas a voz poética, mas todos os homens, na luta contra a adversidade da fome e da miséria gerada pelo processo de descolonização e pelas guerras intestinas.

Assim o corpo  
sitiado pela sede  
ausente de si próprio  
quase de pedra  
perdido quieto  
à beira da cidade.

Nada acontece antes da noite  
por sobre a orla cinzenta  
de outro dia  
acesas as fogueiras  
desencadeada a ira  
é maior a fome da fome d'outros corpos  
é tão grande a sede d'outros corpos  
que se alarga o círculo à volta da cidade  
que se alarga o grito à volta da cidade.  
(TAVARES, 1999, p. 34-35)

Na contingência histórica da guerra, busca-se um clamor na ancestralidade. Uma vez mais, o rumor da língua dos antigos é chamado insistentemente. E sempre à noite, tempo de reserva, de espera e de comunhão.

Um gemido antigo inicia  
uma noite larga  
fêmea de tão sofrida  
há corpos que tilintam  
outros envelhecem



este permanece nu  
na mão da cidade”  
(TAVARES, 1999, p. 35).

Se tempo e linguagem interpenetram-se esparsamente nos versos anteriores como elementos de um mesmo tecido, no poema “November without water” são relativizados, embora não se oponham. As canções solenes de outrora, o passado ancestral revisitado, permanecem como “oráculos de linguagem” feitos do mesmo sangue, oriundo da mesma terra. Porém, não há mais a certeza de que o tempo, adverte o eu poético, seja o tempo que se apreende no fogo antigo do altar. Fala-se de outro tempo, de outro andamento na ordem do dia, em torno da cidade.

Não me contes histórias  
não podes olhar o tempo  
deixa que o fruto de maduro  
te caia no regaço.

Eu vou bordar o tapete  
fazer-te as tranças  
partilhar contigo  
o vinho amargo  
deste país inocente

Depois podemos ficar contando as horas  
na curva da baía.  
(TAVARES, 1999, p. 38)

“História de amor da princesa Ozoro e do húngaro Ladislau Magyar”, último poema do livro, parece sintetizar as proposições anteriores de forma dramática, realizado como está em forma de diálogo coletivo, cujas partes (os quatro diferentes momentos do poema) são matéria para a encenação da cerimônia de casamento da princesa ganguela<sup>2</sup> Ozoro, símbolo da cultura tradicional, com o viajante estrangeiro. O poema reapresenta a mulher – percebida como terra, nação, núcleo basal da sociedade – em sua relação com o homem, simbolizado tanto pelo fogo que fecunda a terra, quanto pelo viajante/amante que porta as sandálias de couro, acrescentando o inconformismo da princesa em relação ao lobolo.<sup>3</sup> Ozoro argumenta que seu tempo de mulher ainda não chegou, que não está pronta para casar.

O tempo que chegou  
é lento como um sangue  
que regula agora as luas

---

<sup>2</sup> Etnia que vive em Bié, leste de Angola, parte de Huíla, terra natal da poeta.

<sup>3</sup> Costume cultural africano que consiste em se cobrar dote do pretendente nas relações de aliança por casamento.

para mim  
de vinte oito em vinte oito dias.  
(TAVARES, 1999)

Ironicamente, Ozoro argumenta contra si própria. O coro das velhas, as vozes das meninas, companheiras de Ozoro, o coro dos rapazes, a fala da mãe, o coro em geral, a fala dos feiticeiros dizem o contrário. Tudo se encaminha para o cumprimento da cerimônia. O coro das meninas enfatiza o campo de significação social e cultural da mulher – terra, flor, pássaro, princípio, memória, signos dos elementos, dos mitos, da linguagem e, por conseguinte, da tradição. Ozoro parte e a tradição não se rompe, porque a mulher porta e se relaciona com esses elementos de fundação da cultura.

Amar é como a vida  
Amar é como a chama do lugar  
  
que se consome enquanto se ilumina  
por dentro da noite.  
(TAVARES, 1999)

Tais versos repõem em circulação o provérbio que abre o livro: “... Lá onde és amado constrói a tua casa”.

O livro de Paula Tavares é depositário da terra e do fogo, fundadores da cultura. A primeira como origem e fim, destino e regresso, passado e futuro amalgamados, embaralhamento de tempos e lugares. O segundo situa o tempo da consumição, da depuração das formas, o tempo poético da metamorfose de sentimentos, idéias e coisas. Nesse circuito, a poesia nos ensina a extrair da linguagem a chama de manutenção da vida.

## Abstract

**I**n **O lago da lua**, Paula Tavares, an angolan writer radicated in Portugal, amalgamates body and poetry, resulting in a delicate work, pulsative and sometimes aggressive, where the feminine is present in the language of memory nominating the world of the inside and of outside, mixing the African universe with the European. The mixture of traditions reveals the sensitive and intelligible, which are well sewn in a particular poetic text, whose images drive the reader for contemplative time of the art – in the case the poetry – but also for investigative and analytic time of the reason, in their unsuspecting relations. The purpose here is to introduce a brief reading of this author’s book, emphasizing the relation between poetry and eroticism as aggregative power of aesthetic values.

Key words: Memory; Tradition; Eroticism.

## Referências

BACHELARD, Gaston. **Psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 3. ed. Lisboa: Edições Antígona, 1988.

BATAILLE, Georges. *Cosmopolite ou nouvelle lumière clinique*. Paris, 1723, p. 7 *apud* BACHELARD, Gaston. **Psicanálise do fogo**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 75-76.

FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: **Foucault, a filosofia e a literatura**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p. 137-174.

TAVARES, Paula. **O lago da lua**. Lisboa: Caminho, 1999.