



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

ALINE CUNHA DE ANDRADE SILVA

**UM BRINDE AO QUE SUSPENDE, ESCAPA E PERSISTE: TRAVESSIAS
ERÓTICAS NA POESIA DE RITA SANTANA**

JOÃO PESSOA
2020

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS

ALINE CUNHA DE ANDRADE SILVA

UM BRINDE AO QUE SUSPENDE, ESCAPA E PERSISTE: TRAVESSIAS
ERÓTICAS NA POESIA DE RITA SANTANA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba como parte do requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.
Linha de pesquisa: Estudos Culturais e de Gênero.
Orientador: Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas.

JOÃO PESSOA

2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586b Silva, Aline Cunha de Andrade.

Um brinde ao que suspende, escapa e persiste :
travessias eróticas na poesia de Rita Santana / Aline
Cunha de Andrade Silva. - João Pessoa, 2020.
159 f. : il.

Orientação: Sávio Roberto Fonseca de Freitas.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Rita Santana. 2. Poesia. 3. Erotismo. 4. Autoria
feminina. I. Freitas, Sávio Roberto Fonseca de. II.
Título.

UFPB/BC

CDU 82-1(043)



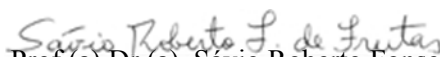
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE TESE DO(A) ALUNO(A)
ALINE CUNHA DE ANDRADE SILVA

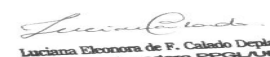
Aos trinta dias do mês de março do ano de dois mil e vinte, às catorze horas, realizou-se, **em formato de DEFESA ON LINE**, a sessão pública de defesa de Tese intitulada: **“UM BRINDE AO QUE SUSPENDE, ESCAPA E PERSISTE: TRAVESSIAS ERÓTICAS NA POESIA DE RITA SANTANA”**, apresentada pelo(a) aluno(a) **Aline Cunha de Andrade Silva**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTORA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento da Profª Drª Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(a) professor(a) Doutor(a) Sávio Roberto Fonseca de Freitas (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Liane Schneider (UFPB), Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB), Leyla Thays Brito da Silva (UFPB) e Tania Maria de Araújo Lima (UFRN). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente Sávio Roberto Fonseca de Freitas convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **APROVADA**. Proclamados os resultados pelo(a) professor(a) Sávio Roberto Fonseca de Freitas, presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Sávio Roberto Fonseca de Freitas (Secretário *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

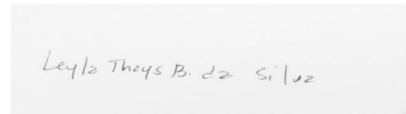
João Pessoa, 30 de março de 2020.

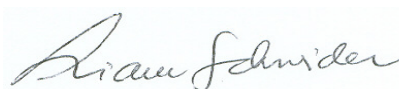
Parecer:

A banca aprovou a Tese de Doutorado de Aline Cunha de Andrade Silva, recomendando algumas sugestões de ordem epistemológica e metodológica que não comprometem o produto final ora apresentado como tese de doutorado. Inclusive, houve uma unanimidade em relação ao ineditismo da tese e do formato de análise proposto pela referida autora, o que se pode configurar, feitas todas modificações necessárias, com a publicação da tese.


Prof.(a) Dr.(a). Sávio Roberto Fonseca de Freitas
(Presidente da Banca)


Prof.(a) Dr.(a). Luciana Eleonora de Freitas
Calado Deplagne
(Examinadora)


Prof.(a) Dr.(a) Leyla Thays Brito da Silva
(Examinadora)



Prof.(a) Dr.(a) Liane Schneider
(Examinadora)


Prof.(a) Dr.(a) Tania Maria de Araújo Lima
(Examinadora)


Aline Cunha de Andrade Silva
(Doutoranda)

Às mães Marias,
Às tias Albas, à espera de seus amantes,
Às Damas de Espadas, mulheres assim,
iguazinhas a mim – como canta Ilessi.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos orixás que me sustentam nessa caminhada.

Aos meus pais que me deram tudo ao me darem a vida.

Agradeço às mulheres que vieram antes de mim e às que navegam ao meu lado.

Às professoras que tive e tenho, minha gratidão pelo algo a mais que acompanha o conhecimento científico. À professora primordial, a professora Santinha, minha mãe que marcou tantas vidas durante sua docência. Que eu possa honrar seu legado como professora, mainha, e, ainda assim, seguindo meu próprio caminho.

Aos amigos que acompanharam amorosamente minha travessia do/no doutorado, aos que vivem a aprendizagem cotidiana.

Aos rituais todos que pude viver nesses quatro anos, encontros e despedidas necessárias para que essa experiência de doutorado se configurasse tal qual está, com os percalços e alentos.

À Rita Santana, palco, presença e voz, pelos transbordamentos de tantos encontros.

A todos que nesses tempos dolorosos forjam afetos revolucionários.

Agradeço especialmente ao Programa de Pós-Graduação em Letras pela resistência e por defender a pesquisa nas universidades públicas. A oportunidade de ser cotista CAPES foi imprescindível para a existência desta pesquisa.

Agradeço ao meu orientador do doutorado, Sávio Fonseca, pela confiança nesse processo de insatisfação e busca.

Às minhas orientadoras, Luciana Calado Deplagne (mestrado) e Ana Cláudia Gualberto (graduação), agradeço os ensinamentos, a presença e a inspiração na caminhada docente e por me acompanharem nessa dança com o tempo.

À Liane pelo olhar acolhedor e competente, nutrindo o entusiasmo pela pesquisa.

À Ana Marinho por brindar a vida com arte e resistência.

À Leyla pela humanidade de dançar na beira do abismo.

À Elaine pelo estímulo ao pensamento crítico.

Às que vieram antes de mim e com as quais também converso e aprendo a partir das leituras que fundamentam a tese.

À Anna Bethania por sustentar comigo a escuta.

Às inspirações e fortalezas cotidianas: Francielly, Nicole, Elis, Diego, Eider, Janile, Carlisson, Cinara, Ximenes, Luciana, Carina, Ariela, Alyere, Michaela, Daniel, Isabela, Isadora, Débora, Marianna – quero sempre brindar a vida com vocês.

Às partilhas de narrativas amorosas e encantamentos poéticos das amigas de perto e de longe que forjaram desejo a partir das trocas de afetos e de escuta.

À Susel, por aventurar caminhos, caminhando junto.

Aos encontros que me movem, me deslocam de mim, cada vez para mais fundo e ao mesmo tempo, mais nas beiradas, em travessias de cobra-coral, lambendo a vida.

Somos tantas e estamos muito perto... Avante!

*Para aquele que não pode se esquivar, para
aquele cuja vida se abre à exuberância, o
erotismo é, por excelência, o problema
pessoal. É ao mesmo tempo, por excelência,
o problema universal.*
(Georges Bataille)

*Na medida em que aprendemos a suportar a
intimidade da investigação e a florescer
dentro dela, na medida em que aprendemos
a usar o resultado dessa investigação para
dar poder à nossa vida, os medos que
dominam nossa existência e moldam nossos
silêncios começam a perder seu controle
sobre nós.*
(Audre Lorde)

FOLHA DE IDENTIFICAÇÃO

Instituição	Universidade Federal da Paraíba – UFPB Endereço: Cidade Universitária, João Pessoa, Paraíba, Brasil. CEP: 58051-900. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Campus I, Conjunto Humanístico, Bloco IV, Cidade Universitária, João Pessoa, Paraíba, Brasil. CEP: 58059-900.
Dirigentes	Reitoria Reitora: Profa. Dra. Margareth de Fátima Formiga Melo Diniz. Vice-reitora: Profa. Dra. Bernardina Maria Juvenal Freire de Oliveira. Pró-reitora de Pós-graduação: Profa. Dra. Maria Luiza Pereira de Alencar Mayer Feitosa. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes Diretora: Profa. Dra. Mônica Nóbrega. Vice-diretor: Prof. Dr. Rodrigo Freire de Carvalho. Programa de Pós-Graduação em Letras Coordenadora: Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio. Vice-coordenador: Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis.
Tese	Título Um brinde ao que suspende, escapa e persiste: travessias eróticas na poesia de Rita Santana Vínculo Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba como parte do requisito para a obtenção do título de Doutora em Letras.
Execução	Orientador Prof. Dr. Sávio Roberto Fonseca de Freitas. Discente Aline Cunha de Andrade Silva.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa da obra Tratado das Veias	47
Figura 2: Capa e quarta capa da obra Alforrias (2012)	48
Figura 2: Capa da obra Cortesantias (2019)	50

RESUMO

Nesta tese, apresentamos uma leitura do erotismo, em poemas de Rita Santana, a partir da análise das recorrentes figuras femininas que imbricam o fazer poético e o encontro sexual. As referências à Lilith, à Safo e à Verônica Franco, em poemas dos livros *Tratado das veias* (2006), *Alforrias* (2012) e *Cortesarias* (2019), são analisadas como um contínuo de vozes que atualizam, em contextos distintos, a aproximação entre poesia e erotismo. Objetivamos investigar como a voz da poeta baiana contemporânea convoca outras tradições e vozes na sua escrita. A partir dos estudos culturais e de gênero, discutimos a articulação entre autoria feminina e poesia erótica, a fim de situar a poesia contemporânea de Rita Santana na cena literária brasileira. Para discutir a categoria de erotismo partimos das contribuições de Bataille (2009) e da crítica literária brasileira (MORAES, 2003), (BORGES, 2009), avançando pela perspectiva das feministas negras Audre Lorde (2019) e bell hooks (2006).

Palavras-chave: Poesia. Erotismo. Autoria Feminina. Rita Santana.

RESUMEN

En esta tesis, presentamos una lectura del erotismo, en poemas de Rita Santana, basada en el análisis de las figuras femeninas recurrentes que imbrican la creación poética y el encuentro sexual. Las referencias a Lilith, Safo y Verônica Franco, en poemas de los libros *Tratado das veias* (2006), *Alforrias* (2012) y *Cortesánias* (2019), son analizadas como un continuo de voces que actualizan, en diferentes contextos, la aproximación entre poesía y erotismo. Nuestro objetivo es investigar cómo la voz de la poeta brasileña contemporánea llama otras tradiciones y voces en su escritura. Con base en los estudios culturales y de género, discutimos la articulación entre la autoría femenina y la poesía erótica, con el fin de situar la poesía contemporánea de Rita Santana en la escena literaria brasileña. Para discutir la categoría de erotismo, comenzamos con las contribuciones de Bataille (2009) y la crítica literaria brasileña (MORAES, 2003), (BORGES, 2009), avanzando desde la perspectiva de las feministas negras Audre Lorde (2019) y bell hooks (2006).

Palabras clave: Poesía. Erotismo. Autoría femenina. Rita Santana.

RÉSUMÉ

Dans cette thèse nous vous présentons une lecture de l'érotisme dans le poème de Rita Santana basée sur l'analyse des figures féminines récurrentes qui intrelacent le faire poétique et la rencontre sexuelle. Les références à Lilith Safo et à Verônica Franco dans les poèmes de livres *Tratado das veias* (2006), *Alforrias* (2012) e *Cortesianias* (2019), sont analysés comme un continuum de voix qui actualisent, dans différents contextes, l'approximation entre la poésie et l'érotisme. Notre but est d'étudier comment la voix de la poète baiana contemporaine appelle d'autres traditions et voix dans son écriture. Sur la base d'études culturelles et de genre, nous avons discuté de l'articulation entre la création féminine et la poésie érotique, afin de situer la poésie contemporaine de Rita Santana dans la scène littéraire brésilienne. Pour discuter de la catégorie de l'érotisme, nous commençons par les contributions de Bataille (2009) et de la critique littéraire brésilienne (MORAES, 2003), (BORGES, 2009), en avançant du point de vue des féministes noires Audre Lorde (2019) et clochettes (2006).

Mots-clés: Poésie. Érotisme. Création Féminine. Rita Santana.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	15
1 RITA SANTANA E A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA	24
1.1 Mulheres escrevem literatura	24
1.2 Literatura Afro-Brasileira	35
1.2.1 Literatura negra, negro-brasileira e afro-brasileira	36
1.3 Rita Santana: a escriBA	44
2 MOTIVAÇÃO ERÓTICA E O FAZER POÉTICO	62
2.1 Erotismo como experiência interior	71
2.2 Erotismo como poder poético	76
2.3 Mulheres escrevem a poesia erótica brasileira	86
2.3.1 Poesia erótica: uma questão de gênero e raça.....	99
3 RITA SANTANA NO ESPIRAL DA CRIAÇÃO	117
3.1 Diálogos com as tradições	118
3.2 Lilith: uma Amásia em saliva, suor e sangue	123
3.3 Safo inspira a poesia erótica	135
3.4 Cortesantias de Rita Verônica Franco de Santana.....	140
CONSIDERAÇÕES FINAIS	150
REFERÊNCIAS	154



CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Penso que o erótico é como esse núcleo dentro de mim. Quando liberado de sua vigorosa e irrestritiva cápsula, ele flui e colore a minha vida com uma energia que eleva, sensibiliza e fortalece todas as minhas experiências (LORDE, 2019a, p. 72).

Um brinde ao que suspende o tempo, as distâncias, ao que reencena o encontro nunca vivido, mas desejado e forjado na imaginação, que vai transbordando pelos poros e estendendo-se, em pleno gozo, à criação com palavras poéticas, que são o erotismo em potência: isso que ousa não caber, que diz mais do que está dito, que sugere, que intensifica, desperta e ecoa. Paradoxal, com tendência ao desmedido, assim é essa experiência erótica que, quando pintada nos versos de Rita Santana, ganha nuances que misturam o tempo, os sujeitos, os desejos.

A voz poética na obra de Rita Santana projeta suas experiências eróticas, num alcance que incorpora outras existências, passadas (ou talvez apenas suspensas) e que se veem num jogo de espelhos, em que a busca e entrega erótica as impelem numa reincidência da inquietação bivalente de romper o limite do possível, do já conhecido, experimentado e fixado; indo ao máximo de si, exigindo sempre mais de si, como relata Lorde (2019a) sobre sua experiência erótica com a palavra poética.

“Quilombola tecendo/ O algodão doce/ Das dúvidas/ Dos dias/ Tear do tempo/ A fiar o ócio dos meus ossos crus” (SANTANA, 2012, p. 23). A composição dos poemas já revela um apreço pela escolha vocabular interessada na potência das palavras. Na potência de significar outras coisas, quer seja pelos sons, ou pela relação incomum que estabelece com os outros termos. O paradoxo e a composição de imagens e sensações são traços que marcam a escrita santaniana.

Uma escrita que convida ao deleite, desorbitando a apreensão focada na significação vocabular, e que recorre às referências a universos mitológicos e realidades localizadas geograficamente (como Ilhéus ou a Ilha de Chipre) que ao serem reagrupados expandem nossas possibilidades de compreensão e denotam uma integralidade da busca erótica.

O que me resta é entrar na roda e tergiversar
Ou só versar, tocar minha lira
E virar Safo de mármore na praça de Ilhéus
Minha Lesbos abandonada.

Gritos, gemidos de gozo mudo, orgasmos de madalenas,
Poemas inteiros dedicados ao Farol, ao Raio.
Deixo o meu afeto ao Sol e viro grama (SANTANA, 2006, p. 43).

Essa junção que tende à expansão nos convida à experiência com a palavra. Experiência com a palavra que, nesta tese, surge através da análise das representações estéticas do erotismo e da recorrência de diálogos com figuras femininas que proferem o verbo erótico movido por experiências corpóreas na poesia de Rita Santana.

Experiências corpóreas que pontuam o lugar de fala de uma mulher negra que desloca a perspectiva canônica da poesia erótica. Ela que é baiana, nascida em 1969, na cidade de Ilhéus, que é atriz, poeta e professora, revelando um trânsito pelas artes e agregando destas, as potencialidades de expressão que envolvem e seduzem quem lê, que passa de expectador a cúmplice na construção de sentidos possibilitados pelo texto, mas também no contato com o inefável da experiência erótica. “Mas tua ausência dentro de mim é puríssima dor. / Não há voo que dissipe minha esperança. / Nem vento, nem rosa, nem crença/ Que suavize a melancolia dos ossos” (SANTANA, 2012, p. 31).

Interessou-me analisar como a poesia de Rita Santana encarna o erótico em sua estética, a partir de uma composição poética sinestésica e que conecta tradições de representações de figuras femininas antepassadas, atualizadas a partir do lugar de expressão da poeta negra, implicada com questões políticas contemporâneas e angústias ontológicas que se inscrevem em seu fazer poético, como demonstrarei ao longo das seções.

Para analisar a obra de Santana, debruçei-me sobre três de seus livros, aqueles dedicados à poesia e publicados de acordo com a seguinte cronologia: *Tratado das Veias* (2006), *Alforrias* (2012), *Cortesarias* (2019). A sistematização e análise dos poemas levaram à percepção de diálogos com três figuras femininas que aparecem nas três obras analisadas e são representativas da transgressão via emprego da poética erótica: Lilith, Safo e Verônica Franco. É possível estabelecer uma relação de continuidade entre essas mulheres, numa retomada em espiral, em que cada uma comparece atualizando a poética erótica em tempo-espço distintos.

Estabelecendo uma lógica de sequenciamento das representações femininas transgressoras na poesia de Rita Santana, o ponto de partida é Lilith, apontada no

Antigo Testamento como a transgressora primordial, anterior à Eva, ela é hostilizada por sua saliva, suor e sangue, numa síntese de negação da sua corporeidade, que será consolidada na figura de Maria, aquela que consente a maternidade sem o pecado da carne. A segunda figura é a poeta grega Safo, 600 a.C., que na ilha de Lesbos formou muitas mulheres em seus círculos literários, ensinando-as sobre as artes da palavra, da dança, da música e do amor. Safo tem grande influência na lírica ocidental, sendo consagrada pelo seu estilo, (o decassílabo sáfico, cujo ritmo tem apoio na quarta oitava e décima sílaba poética, recebe esse nome em alusão ao estilo da poeta grega). No livro mais recente de Rita Santana, *Cortesanias* (2019), desconta Verônica Franco, poeta e cortesã italiana que viveu no século XVI e subverteu os limites entre corpo e mente, unindo a arte do amor e a arte da palavra, circulou entre os homens mais poderosos de Veneza, e foi aclamada por sua intelectualidade.

Rita Santana alinha-se, assim, à tradição de poetisas que ela convoca, dando continuidade às mulheres que escreveram poesia erótica, compartilhando experiências atravessadas pelo corpo-palavra. Ao me debruçar sobre os poemas da autora e de suas intercessoras, parto do princípio de que a relação entre poesia e erotismo se dá no campo da linguagem, pois o erotismo “se inscreve no domínio da fantasia e só no reino da ficção é que ele pode realizar-se plenamente. Só a ficção permite que o erotismo se exhiba, se mostre” (MORAES; LAPEIZ, 1984, p.56). A relação entre erótico e poético é fundida na expressão de Octávio Paz: “O erotismo é uma poética corporal e a poesia é uma erótica verbal.” (PAZ, 1994 p. 54)

Vale ressaltar que a poesia erótica não tem como tema o sexo, especificamente, mas um modo de pensar erótico em que a linguagem poética transcende a corporeidade e contempla uma percepção do universo, como nos elucida Moraes (2015, p. 27):

Trata-se de uma escrita que se singulariza por fazer de Eros seu operador fundamental, elegendo-o como mediador exclusivo de seus jogos entre forma e fundo. Por isso mesmo, antes de ser um modo de pensar o sexo, o erotismo literário é um modo de pensar a partir do sexo.

Além de possibilitar perscrutar a literatura produzida por mulheres com foco no erotismo, a obra de Rita Santana possibilita o desenvolvimento reflexões teóricas acerca das questões de gênero e raça que marcam a literatura erótica no Brasil. Na

primeira seção introduzo uma breve discussão sobre autoria feminina no mundo ocidental, na perspectiva dos estudos culturais e de gênero, a partir de ponderações sobre a escrita das mulheres enquanto construção de uma subjetividade que desloca a vigente hegemonia canônica, inserindo multiplicidades de vozes que tensionam conceitos teóricos, expandindo as possibilidades de análises a partir da intersecção entre os estudos sobre gênero e raça, de modo a localizar a obra de Rita Santana nas discussões teóricas da área de pesquisa. Nesse contexto, abordo a construção dos conceitos de literatura afro-brasileira e negro-brasileira, abordando as reflexões teóricas acerca da literatura que inscreve pontos de vista da negritude a fim de incorrer, na seção posterior, nas peculiaridades da escrita poética de autoria feminina e afro-brasileira

Destituída a falácia da isenção ideológica nos critérios canônicos, os Estudos Culturais posicionam-se justamente a partir da diferença para evidenciar o que outrora foi silenciado. A fim de perceber a vinculação da obra de Rita Santana com a literatura erótica afro-brasileira, proponho na **segunda seção** uma breve retomada dos pilares da literatura Afro-brasileira, na perspectiva de Bernd (1988) e Duarte (2011), bem como Cuti (2010), que defende o termo *literatura negro-brasileira*. A poeta Rita Santana vai estabelecer um deslocamento em sua obra, ao passo que insere signos pertencentes ao campo semântico da escravização da população negra no Brasil Colônia, em termos como “alforrias”, “feudos” “plantação de mandioca”, “senhor”, “alambique” e “diáspora”. . Continuamos com a apresentação de Rita Santana, suas obras e carreira como atriz, poeta e professora da educação básica. A formação leitora e as referências culturais auxiliam a adentrar no universo da poética santaniana que será melhor apresentada na primeira seção, a partir da análise do poema “Livro”, que abre a publicação inaugural de poesias da autora – *Tratado das Veias* (2006).

Na **segunda seção**, avanço na discussão teórica sobre erotismo e poesia galgando o pensamento de Bataille (2014) sobre a experiência erótica como uma experiência interior e sagrada. A noção de dispêndio também nos auxilia a localizar a poesia, o erotismo, a morte e o sagrado no campo do excesso que transgride a lógica da produtividade e instaura uma fratura. A estadunidense Lorde (2019a) também apresenta em seus ensaios uma articulação entre poesia e erotismo que considera sua vivência como mulher negra e lésbica, oferecendo uma nova perspectiva que escapa às noções de violência e invasão presentes no pensamento batailliano, e desenvolve-se no sentido da partilha de experiências eroticamente satisfatórias a

partir da entrega à busca pela expressão máxima da potência que há em cada um. Potência de estar presente e entregue à experiência erótica cuja expressão poética é seu lócus privilegiado. No campo da poesia, também destacamos a abordagem de Paz (1994) no que ele chama de erótica verbal: a poesia que encena o erótico em sua tessitura.

Na segunda seção, abordo, ainda, com base nos estudos culturais e de gênero o erotismo na poesia de autoria feminina, como uma possibilidade de descentralização do discurso colonizador masculino sobre o corpo da mulher. As veredas da poesia erótica de autoria feminina no Brasil foram galgadas por escritoras que enfrentaram várias restrições e preconceitos e algumas delas podem ser destacadas como uma trajetória que não se pretende completa, nem se propõe a uma historiografia das pioneiras, visto que a literatura escrita por mulheres utilizou estratégias frente às restrições misóginas tais como a publicação anônima ou sob pseudônimos masculinos, dificultando uma historiografia mais assertiva. Todavia, destaco algumas autoras que contribuíram para solidificação da produção literária de autoria feminina e cuja trajetória individual e temática erótica são relevantes para pensarmos como vai se estruturando um cenário literário, no qual a obra de Rita Santana se insere enquanto poesia erótica. Alguns nomes ganham destaque pela repercussão da obra, como é o caso de Gilka Machado e pela abrangência do seu trabalho com a poesia erótica, como a poeta Olga Savary, organizadora da *Carne Viva: 1ª antologia brasileira de poemas eróticos*, de 1984.

Iniciamos tratando da poeta Gilka Machado (1893-1980), que no começo do século XX, tem a carreira de poeta marcada pelo título de matrona, em virtude de seus poemas eróticos. A recepção da sua obra revela muitos aspectos da crítica literária burguesa e acentuadamente patriarcal. A poeta negra enfrenta duras objeções a seus poemas, levantando dúvidas inclusive no tocante à legitimidade da autoria. Já Olga Savary (1933-) é considerada pela crítica a pioneira na publicação de livro inteiramente com temática erótica, o *Magma* (1982). Esse livro reúne poemas escritos desde 1977 e que foram selecionados para compor o livro durante estada de Olga Savary na Casa do Sol, de Hilda Hilst.

As outras duas poetisas escolhidas são Hilda Hilst e Adélia Prado, autoras que, diferente das anteriores, que foram marginalizadas pela crítica ou cuja faceta erótica da poesia não foi bem recebida, integram o cânone da literatura brasileira, expressando um erotismo vinculado ao sagrado. Já Hilda Hilst (1930-2004) transita

por temáticas existenciais, articulando em sua poesia tabus como a loucura e a morte. Referência na literatura erótica de autoria feminina, Hilda Hilst é convocada na obra de Rita Santana, na epígrafe de Alforrias, e em alusões como no poema “Benção”, onde lemos: “Tenho língua de fontelas, hildas” (SANTANA, 2006, p. 34). Já na poética de Adélia Prado (1935-), o cotidiano faz-se presente e o erotismo aproxima-se da religiosidade sem que haja, contudo, uma dissonância, afastando-se, desse modo, da concepção de pecado e separação entre sagrado e profano, corpóreo e espiritual.

Nessa segunda seção, interessa-nos também evidenciar as peculiaridades que a poesia afro-brasileira erótica de autoria feminina articula, construindo para si uma tônica que destoa tanto da produção de autoria masculina – uma vez que rompe com a reificação do corpo da mulher – quanto da poesia erótica de autoria feminina não-negra, já que o marcador de raça é estruturante nas relações de poder, como podemos ver na da poesia erótica de Miriam Alves (2015) e Mel Adún (2015).

Analiso as marcas na escrita de Rita Santana de sua vivência em Ilhéus, atravessada pela sombra da Gabriela, de Jorge Amado, e unida às referências literárias de uma formação com leituras canônicas, (comum à educação básica brasileira) deixa vestígios na poética santaniana, que são modificadas posteriormente numa revisitação a esses padrões de representação do erotismo da mulher negra. Essa construção dá a Rita Santana a possibilidade de erguer em sua poética um lugar diferenciado, deslocando a noção de animalidade sexual, para um erotismo presente na linguagem de seus versos e firmados numa aliança com figuras femininas sagradas, que numa ordem patriarcal e com raízes escravistas, representam potencial transgressor.

A **última seção** é dedicada a perceber as relações estabelecidas com as tradições, relações de conciliação e ruptura, a fim de perscrutar as vozes de figuras femininas que expressam sua experiência a partir da palavra poética, em seu sentido de criação, posto que Lilith, a transgressora primordial não escrevia poemas, mas seu verbo molhado de saliva funda caminhos possíveis para viver no abismo da busca erótica. As alusões a Lilith são percebidas em rituais que envolvem corpo e palavra, em encontros eróticos que são ponte para experiências de mergulho “no poço fundo e frio dos meus mistérios” (SANTANA, 2012, p. 25). Experiência partilhada na solidão da criação poética, da qual a Poeta é uma figura de destaque, inscrevendo-se na busca erótica e inscrevendo-se também nos poemas. “Minha solidão insular, minha

verve de magmas. / Estou aqui, nua e exposta ao meu Tempo: / Sou Poeta!" (SANTANA, 2019, p. 52).

A solidão da busca erótica é tematizada por Safo, em sua percepção da brevidade das paixões e o desejo de prolongamento do encontro, possível apenas pela imaginação poética, como no fragmento 8 de Safo:

Ah, o nosso destino,
minha Psappha: eu me vou contra a vontade'.
Esta resposta eu lhe dei: 'Adeus, alegre-te! De mim,
guarda a lembrança. Sabes o que nos prendia a ti
- se não, quero trazer de novo/ à tua memória []
..[] as lindas horas que vivemos.¹

O domínio de Eros é o domínio da incerteza que na poética de Safo ecoa sob um Eros meditativo empenhado em propiciar aos amantes a fantasia de continuidade da volúpia amorosa que exige uma entrega de corpo e alma (MORAES, 2013). A presença de Safo na poesia santaniana comparece na musicalidade dos versos que acompanham a Lira e nas alusões a poeta e à escrita como uma entrega solitária, como concebe Safo.

No livro *Cortesantias* (SANTANA, 2019), as múltiplas facetas da "Colorista do verbo" comparecem e convidam ao deleite de imagens e sons alforriados, estabelecendo diálogos que revelam: "desnuda minhas mentiras, meus fingimentos de Poeta", assumindo a palavra como palco da atriz que reencena e convoca outras vozes, entre elas a poeta e cortesã Verônica Franco. As referências, embora escassas no Brasil, denotam o lugar da cortesã italiana com destaque para seu trânsito entre os nobres e sua relação com a palavra e o amor impossível de ser vivido em virtude das classes sociais dos amantes. Vivendo a cortesania, Verônica Franco alcança livre trânsito e na poesia santaniana encontra interlocução com outros poetas, como Wally Salomão, no poema "Conversa entre Wally Salomão e Verônica Franco" (SANTANA, 2019, p. 73-74).

As conversas possíveis entre as vozes convocadas na poesia de Rita Santana envolvem a própria Poeta, que grafada com maiúscula, sugere uma presença que suspende e transcende a existência individual da poeta²:

¹ Trecho do Fragmento 8 de Safo na tradução de Joaquim Brasil Fontes (2003, p. 393).

² Optamos por palavra poeta, para designar as escritoras de poesia, em detrimento da palavra poetisa, para manter a nomenclatura presente na poesia de Rita Santana.

Nunca meu corpo fora tão corpo
E tão ligado aos Astros!
Nunca minha memória pode reter
A sofreguidão das estrelas,
Como no tempo das nossas núpcias,
Tempo de alianças e elos.
Eis-me Poeta e Cortesã (SANTANA, 2019, p.75).

Preciso ainda explicitar aqui, que o foco de análise da poética santaniana, ao longo da tese, recairá em quatro poemas – “Livro”, “A escriba”, “Amásia” e “Conversa entre Wally Salomão e Verônica Franco” – interligados pela temática da criação poética e erótica. Outros poemas comparecem e contribuem com o texto, mas sem essa centralidade. Como cheguei a esse recorte também precisa ser registrado: dizer que este estudo – enquanto uma possibilidade de leitura da obra santaniana – partiu do desejo e lugar de fala de uma pesquisadora branca e lésbica que, em seu interesse pelas pesquisas sobre erotismo e autoria feminina, ao ler a obra de Rita Santana deparou-se com a urgência do exercício de estabelecer um lugar de escuta ou de aproximação com a literatura afro-brasileira, com as mulheres e os feminismos. Dito isso, convido a seguirem comigo num encontro com a poesia de Rita Santana. Seguiremos acompanhadas da própria Rita Santana e para o qual somos conduzidas pela própria atriz em seus ‘fingimentos de poeta’. Refiro-me às fotografias de Shai Andrade que compõem a antologia colaborativa *Profundações 2*, organizada por Daniela Galdino. As fotografias dispostas na abertura de cada seção ensejam um convite à presença erótica de multiplicidades de leituras que acrescentam e escapam ao domínio do texto escrito, sugerindo prolongamentos do encontro poético-erótico.



1 RITA SANTANA E A LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

*Desacato porque sorvo substantivos, substâncias,
Essências de nomes, dores, fantasias.
Desacato porque sou poeta.
Tenho línguas de fontelas, hildas.
Sou muito brava para donos
E afeita a clamores de desprotegidos.
Tenho tudo sob meu viaduto-castelo.
Sou rata e rainha (SANTANA, 2006, p. 34).*

A escrita de Rita Santana convoca certa tradição de poetisas que abarcam na palavra as vivências eróticas do ponto de vista das mulheres. A escrita atinge aqui um grau de coletividade em que o discurso amoroso da poeta Rita Santana encontra-se com suas ancestrais, somando a essa tradição uma voz que afirma a si e às amantes que sendo ratas, são também rainhas de si, vivendo intensamente a multiplicidade das entregas amorosas sobre as quais tratam seus poemas.

Desenvolvemos ao longo desta seção, reflexões sobre a escrita de autoria feminina a partir do viés dos estudos culturais e de gênero, aproximando-nos das discussões sobre literatura, gênero e raça, a fim de localizar a produção da autora Rita Santana e apresentar suas três obras poéticas: *Tratado das Veias* (2006); *Alforrias* (2012) e *Cortesarias* (2019).

1.1 Mulheres escrevem literatura

*Sou poeta! Eis minha pena, meu punhal, meu álibi
(SANTANA, 2006, p. 37).*

A literatura de autoria feminina resiste nos tempos atuais, inscrevendo-se ousadamente, ao longo dos séculos, rasgando veredas nas tentativas de silenciamentos, e quando unidas, ecoam gritos e sussurros. Para pensar como Rita Santana em seus livros tece um diálogo com outras mulheres a partir da palavra poética, unindo-se a outras vozes; retomarei reflexões teórico-metodológicas da crítica feminista em articulação com os estudos culturais, a partir da condição pós-colonial.

Os estudos empreendidos pela crítica literária feminista evidenciam a produção de grupos contra-hegemônicos cujas obras escapam e diversificam os pontos de vistas e narrativas sedimentadas ao longo dos séculos pelo constructo do cânone

literário composto pelo “monopólio de determinados sujeitos da enunciação/representação, assim como da interpretação” (SCHMIDT, R., 2017, p. 124). As representações das mulheres na literatura a partir do olhar desses determinados sujeitos vem marcada pela reafirmação de estruturas relacionais fundamentadas na diferença sexual binária e hierárquica. Ler a literatura de autoria feminina amplia o horizonte de expectativas do leitor acerca da expressão estética e das percepções da condição humana.

Ainda que os registros sobre as mulheres figuram vastamente na literatura ao longo dos séculos - retratadas preponderantemente pela escrita de homens -, pensar a história das mulheres no ocidente, para Duby e Perrot (1990, p. 7), foi uma questão que durante muito tempo pareceu incongruente, já que tendo a vida circunscrita à esfera do lar, à reprodução e estando submetidas aos silenciamentos, pairava a questão: “terão mesmo as mulheres uma história?”. Questão que encontra um caminho na proposição feminista de que: “A história das mulheres é, de uma certa forma, a história do modo como **tomam a palavra**” (DUBY; PERROT, 1990, p. 10, grifo nosso).

Se a ojeriza ao discurso das mulheres e seu acesso aos espaços de poder é facilmente rastreável na cultura – a exemplo dos discursos de perseguição das feiticeiras, difundo pela Igreja, ou a interdição das histéricas, pela Medicina –, na literatura temos uma extensão dessas práticas a partir da valoração literária cujos critérios fixam a produção de autoria masculina como ideal, empenhando-se em restringir e desqualificar a literatura escrita por mulheres, como veremos nos casos de poetisas injustamente rechaçadas por sua escrita não estar adequada aos padrões morais que determinavam as temáticas possíveis para mulheres e que obviamente se esforçavam para conter a sexualidade e a ameaça que esta representa para a estrutura de poder que tem na célula da família heterossexual e patriarcal sua base de sustentação, amparada no discurso médico e religioso de fragilidade feminina. Esse conglomerado de pensamentos deveria garantir a perpetuação do discurso literário unificador, sem que outras vozes pudessem narrar perspectivas e possibilidades de existências que extrapolassem o previsto para as mulheres.

É consolidada socialmente tradições tanto filosófica, quanto judaico-cristã, de oposição das mulheres à esfera do conhecimento, originando binarismos em que ao homem cabe a produção de conhecimento, uma vez que possuiria a capacidade de que a razão necessitaria, e à mulher cabe o cuidado com o corpo, que está permeado

pelo pecado da carne, e por tudo aquilo que deve ser disciplinado pela via da maternidade que exclui o exercício da sexualidade e pelo servir no seio familiar.

De acordo com Grosz (2000, p. 68), há um enorme interesse do patriarcado em vincular “[...] as mulheres muito mais intimamente aos corpos que os homens e, através dessa identificação, restringindo os papéis sociais e econômicos das mulheres a termos (pseudo) biológicos”. A associação da mulher ao corpo dominado pelos instintos (maternos, sexuais) e afastado da racionalidade é uma estratégia que implica na restrição de suas atividades sociais às exigências da reprodução, sustentada, por exemplo, pelo mito do amor materno.

A instituição literária, como instituição social e política, também participa desse aparato discursivo/ideológico ao incorporar o que é considerado um dado inquestionado na cultura. E é nesse sentido que o pertencimento de gênero foi e ainda se constitui como um princípio de valor enraizado na própria história da cultura ocidental e o seu efeito mais negativo, do ponto de vista de seu impacto conceitual no campo literário, tem sido a exclusão da autoria feminina das histórias das literaturas (SCHMIDT, R., 2017 p. 250).

A subversão da escrita ainda carregava os “constrangimentos que a virtude impõe à expressão”, sintoma evidente na quantidade de publicações de mulheres com pseudônimos masculinos. Esse cenário que vai ser alterado por volta do século XIX, já que conforme nos diz Duby e Perrot (1990, p. 11), em *História das Mulheres no Ocidente*, “a partir de então não se trata tanto de escrever como de publicar, e sob o próprio nome”. Essa inscrição no texto, todavia, há que se destacar que não tem início nesse período, e embora muitos textos anteriores, escritos por mulheres, tenham se perdido ou não foram alçados ao devido grau de relevância nas formulações das historiografias tradicionais, a crítica feminista vem trabalhando intensamente na retomada e evidencia desses escritos. No campo tanto da literatura, quanto da filosofia, figuram grandes obras com a de Safo, muito prestigiada na Antiguidade grega, e, ainda hoje, pelo estudo dos fragmentos de sua obra e da influência que exerce na literatura ocidental.

Seguindo essa perspectiva de pensar a história das mulheres a partir da sua própria escrita, é válido destacar como a crítica literária feminista age no sentido de descolonizar e descentralizar as histórias tradicionais da literatura, denunciando as relações de poder que sustentam pretensas universalidades de determinado ponto de vista, ao passo que evidenciam a produção das mulheres, inscrevendo-as na

multiplicidade de práticas culturais. Desse modo, essas pesquisas acadêmicas promovem textos escritos por mulheres em momentos distintos da história.

Sincopada, a voz das mulheres aumenta de volume com o decorrer do tempo, particularmente nos dois últimos séculos, devido ao impulso feminista, sobretudo. [...] Falar, ler, escrever, publicar: é a questão essencial das relações dos sexos com a criação e com a cultura que está subjacente às próprias fontes (DUBY; PEROT, 1990, p. 11).

A retomada de textos que outrora foram relegadas ao esquecimento nos estudos literários, na construção do cânone literário e também pelas historiografias tradicionais, faz com que o critério autoral (até então velado sob pretensões estruturalistas de determinação de quadros de referências para “alta literariedade”) seja exposto pela exclusão sistemática de textos escritos por mulheres. Ao destacar, nos estudos literários, categorias como autoria, gênero e raça, os feminismos têm um papel muito importante na rearticulação da crítica literária – como reconhecem os manuais de teoria literária de Culler (1999) e Compagnon (2010) – por ser um movimento político de empoderamento, atuando academicamente em desconstruções e propostas historiográficas e teórico-metodológicas que instrumentalizam para abordagem das especificidades da literatura escrita por mulheres.

A visada feminista é partícipe de uma confluência interdisciplinar que recoloca questões teóricas a partir de perguntas sobre o funcionamento da disciplina, seus objetos, e como o cânone está submerso em relações de controle de valoração e interpretação de textos que vem a configurar a história da literatura. Nessa perspectiva, tem-se o “deslocamento da definição de literatura como arte ou objeto para noção de literatura como produção estético-escritural, matéria significativa situada no domínio da cultura” (SCHMIDT, 2017, p. 121).

Essa guinada contribui para recolocar a literatura na mirada de uma prática cultural, assumindo que há um atravessamento dos e pelos sujeitos envolvidos, a partir das construções sociais, ideológicas que os constituem como indivíduo, mas também coletivamente. Schmidt, R. (2017) lembra-nos que o sistema binário de arte/cultura consolidado no século XVIII admite como arte a singularização da criação individual, em contraposição à cultura como tradição coletiva. A literatura enquanto ‘belas letras’ estaria circunscrita ao belo como manifestação formal genuína e ontológica que fixa a valorização de determinado texto literário.

O deslizamento dessa noção de literatura da estética para uma concepção cultural deve-se também às contribuições dos estudos culturais, cuja genealogia Culler (1999) define como dupla, partindo tanto do estruturalismo francês, quanto da teoria marxista da Grã-Bretanha, ambas por volta da década de 60, que ao tomarem as técnicas de análise literária para estudo de outros artefatos culturais, expandem também a noção de literatura como uma prática cultural. Essa territorialização da literatura efetivada nas últimas três décadas, advém, segundo Culler (1999), da interdisciplinaridade da própria teoria literária, que ao conjugar textos heterogêneos que *a priori* não estão circunscritos à discussão literária sobre valor, gosto ou interpretação, promove uma abertura na teoria, mobilizando questionamentos sobre os quadros referenciais que sustentam noções essencialistas ou idealizadas de literatura, de cânone literário e das tradicionais historiografias da literatura. A partir das contribuições advindas da permeabilidade da teoria literária contemporânea, Schmidt, destaca que a noção de literatura como objeto inscrito na cultura implica que

a literatura passa a ser vista como categoria transitiva, fenômeno histórico contextualizado no campo das formas culturais, inserida, portanto, nos modos de produção material e processos sociais concretos. (SCHMIDT, 2017, p. 123)

O posicionamento que os Estudos Culturais e de Gênero assumem diante da historiografia literária é ideológico, questionando os valores e descentralizando a produção e os estudos literários. As marcas ideológicas constitutivas das histórias tradicionais da literatura estavam escamoteadas no caráter universal pretendido pelo discurso hegemônico. Todavia, a crítica feminista, por meio da visibilidade da literatura escrita por mulheres, vem expondo algumas multiplicidades que destituem a supremacia do discurso colonizador.

[...] os estudos feministas, assim como os estudos anti-imperialistas, promovem um deslocamento radical de perspectiva ao assumirem como ponto de partida de suas análises o direito dos grupos marginalizados de falar e representar-se nos domínios políticos e intelectuais que normalmente os excluem, usurpam suas funções de significação e representação e falseiam suas realidades históricas (HOLLANDA, 1994, p. 8).

O texto de Heloísa Buarque de Hollanda, desponta na década de 80, compilando traduções de textos muito significativos para formação teórica da crítica

literária feminista no Brasil. Os textos dialogavam com caráter dos pensamentos feministas norte-americano, inglês e francês, e dentre as traduções temos *A crítica feminista no território Selvagem*, de Elaine Showalter, na qual se parte da metáfora da crítica literária como habitat hegemonicamente masculino. Num ensaio que rememora e problematiza os percursos da crítica literária feminista, Elaine Showalter afirma que “enquanto a crítica científica lutou para purificar-se do subjetivo, a crítica feminista reafirmou a autoridade da experiência” (SHOWALTER, 1994, p. 25). A reflexão sobre os caminhos teóricos da crítica feminista leva Showalter a questionar-se sobre a possibilidade de um manifesto que respondesse a um só tempo “pela variedade de metodologias e ideologias que denominavam-se (sic) leitura ou crítica feminista” (SHOWALTER, 1994, p.26).

Adotando o enfoque de visibilizar outras vozes, a crítica feminista encontra no diálogo com os estudos culturais, perspectivas como a da indiana Spivak (2010) que, utilizando a metáfora da viúva indiana queimada pela pira funerária do recém-falecido esposo, confirmando para filósofa, a ausência da mulher enquanto sujeito, questionando, portanto, se pode o subalterno falar e ser escutado. A discussão encontrou vários interlocutores e interessa-nos a resposta que o feminismo negro dá à essa questão, o posicionamento da portuguesa Grada Kilomba (2019), com quem se junta a brasileira Djamila Ribeiro (2017).

A discussão de Spivak (2010) ao questionar se pode o subalterno falar, pode ser perigosamente absorvido pelo o discurso colonizador de incapacidade e aderência à subordinação, conforme alerta Patrícia Hill Collins, posto que de acordo com a ideologia de colonizadora, o subalterno identifica-se de tal modo com o opressor, que suprime qualquer perspectiva independente e legítima sobre a opressão de que é alvo. Todavia, Grada Kilomba (2019) destaca que a questão colocada pela indiana Spivak objetiva sublinhar a dificuldade de ser ouvida dentro de um sistema colonialista e racista: “O subalterno não pode falar. Não há valor algum atribuído à “mulher-negra, pobre” como um item respeitoso na lista de prioridade globais” (SPIVAK, 2010, p.162).

A dificuldade de reciprocidade no olhar, na fala e na escuta das mulheres negras, é que a colocam na condição de *outro do outro*, sendo dificilmente ouvida por mulheres brancas e homens negros em seus status de poder oscilantes nas relações de gênero e raça. Ao afirmar a condição de *outro do outro*, Grada Kilomba retoma e amplia o escopo do termo cunhado por Simone de Beauvoir, que admite a relação ontológica de alteridade entre *Mesmo* e *Outro*, presente na mitologia grega, que

todavia não tratava da alteridade construída entre necessariamente na relação entre os gêneros, mas se desenvolvia na assimetria com deuses e semi-deuses. Numa relação privilegiada com o masculino, Beauvoir (2016, p. 13) percebe a mulher como seu outro:

A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.

A contribuição de Simone de Beauvoir salienta a relação de gênero com base na centralidade do masculino, todavia, Grada Kilomba (2019) destaca como as relações de raça, estabelecem dentro do grupo de mulheres, também relações de poder, em que esse outro de que fala Beauvoir, são as mulheres brancas, para quem as mulheres negras se constituíam como outro do outro. A filósofa brasileira Djamila Ribeiro (2017, p. 38-39), que alavanca a discussão no cenário nacional sobre a obra de Grada Kilomba (2019), ao publicar *O que é Lugar de fala?*, livro de impacto na formação ideológica e que abre a série feminismos plurais, avalia:

Kilomba sofisticava a análise sobre a categoria do Outro, quando afirma que as mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens, ocupam um lugar muito difícil na sociedade supracitada branca por serem uma espécie carência dupla, a antítese de branquitude e masculinidade.

Demandas que não são contempladas unicamente pelo movimento negro, nem pelo movimento feminista hegemônico, posto que gênero e raça precisam ser percebidos em sua articulação estruturante das relações de poder. Evidencia-se, desse modo, a necessidade de uma abordagem feminista interseccional³ que considere a um só tempo as opressões vivenciadas pelo lugar de mulher e negra, conforme desenvolvem as intelectuais feministas negras.

Retomando as contribuições dos estudos culturais para a discussão que vai ganhando notoriedade na abordagem da crítica feminista, Bhabha (1999), partindo do

³ A *interseccionalidade* é uma categoria cunhada por Kimberlé Crenshaw, em 1989, no campo do direito penal, e denuncia o valor atribuído às falas dos subalternos, no sentido de suas próprias existências enquanto sujeitos que vêm sendo exterminados pelo atual regime de poder, em suas políticas de morte aos corpos que não importam. O feminismo interseccional toma esse termo para nomear a condição de mulher negra que conjuga opressões específicas a partir dos seus lugares nas relações de poder de gênero e raça, estruturantes da sociedade colonial.

pressuposto de que o campo do conhecimento e do saber é também o campo da dominação, alega que através da poesia o colonizado questiona o direito de nomeação e o sistema ou quadro de referências fixado pelo colonizador, tomando para si o direito de significar a si e ao mundo, abrindo um campo de possibilidades de resistência simbólica. Uma forma de resistência é desorbitar os binarismos, percebendo relações que não passam necessariamente pelo contraponto com o homem/colonizador, mas que situa as relações a partir de outros marcadores sociais da diferença, como raça, classe social, localização geográfica e orientação sexual.

As intelectuais negras nomeiam questões que outrora ficaram desterritorializadas por conjugarem demandas de diversas opressões vivenciadas. A feminista estadunidense Audre Lorde publica, em 1983, o ensaio *Não existe hierarquia de opressão*, em que defende a interconexão entre opressões, tomando como ponto de partida sua experiência na condição “negra, lésbica, feminista, socialista, poeta, mãe de duas crianças — incluindo um menino — e membro de um casal interracial” (LORDE, 2019b, p. 235):

Por estar em todos esses grupos, aprendi que a opressão e a intolerância com o diferente existem em diversas formas, tamanhos, cores e sexualidades; e que dentre aqueles de nós que têm o mesmo objetivo de libertação e de um futuro possível para nossas crianças, não pode existir hierarquia de opressão. Eu aprendi que sexismo (a crença na superioridade inerente de um sexo sobre todos os outros e, assim, seu direito de dominar) e heterossexismo (a crença na superioridade inerente de uma forma de amar sobre todas as outras e, assim, seu direito de dominar) vêm, os dois, do mesmo lugar que o racismo – a crença na superioridade inerente de uma raça sobre todas as outras e, assim, seu direito de dominar (LORDE, 2019b, p. 235).

Anteriormente a esse texto de Audre Lorde que vai repercutir metodologicamente no pensamento feminista negro, no século XIX, o discurso proferido pela abolicionista afro-americana Sojourner Truth na Convenção dos direitos da mulher, nos Estados Unidos, evidencia a universalização da categoria mulher pelo feminismo hegemônico como sendo um dilema que exclui as mulheres negras na sua experiência de ser mulher. O seu discurso “E eu não sou uma mulher?” explicita que o machismo percebido pelas feministas brancas em comportamentos que, disfarçados de cordialidade masculina, buscavam reforçar uma essência frágil da mulher, não fazia parte da sua experiência enquanto mulheres negras:

Aquele homem ali diz que é preciso ajudar as mulheres a subir numa carruagem, é preciso carregar elas quando atravessam um lamaçal e elas devem ocupar sempre os melhores lugares. Nunca ninguém me ajudou a subir numa carruagem, a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou uma mulher? (TRUTH, online *apud* RIBEIRO, 2017, p. 20).

Essa mudança na perspectiva do ser mulher, embora já venha sendo discutida ao longo dos séculos, foi marginalizada no discurso feminista hegemônico, conforme aponta a pesquisadora Djamila Ribeiro (2017), que tem atuado intensamente na discussão sobre feminismo negro no Brasil:

Essa discussão já vem sendo feita desde a primeira onda, como nos mostra Truth assim como na segunda onda, como podemos ver nas obras de feministas negras como bell hooks, Audre Lorde entre outras, apesar de ambas não serem caracterizadas por este tipo de reivindicação pela perspectiva dominante (RIBEIRO, 2017, p. 22).

Como destaca a pesquisadora Caldwell (2000), o empenho em enfatizar o “ser mulher”, para o movimento feminista tradicionalmente branco, baseava-se tão somente na relação com homens, sem reconhecer, as relações entre mulheres de outra raça, etnia, classe e cultura. Ao expor outras opressões para além das relações de gênero, as feministas negras denunciavam também relações de poder dentro da própria categoria de gênero e sua insuficiência para abarcar as demandas específicas das mulheres negras e lésbicas, por exemplo:

Elas acusam ainda o feminismo mais tradicional de trata[r] de forma inadequada as diferenças dentro da categoria “mulher” e os modos pelos quais o “ser mulher” se define em relação a mulheres de outras raças, etnias, classes e culturas, e não só em relação a homens (CALDWELL, 2000, p. 93, grifo da autora).

No cenário nacional, na década de 1980, os movimentos sociais estavam em efervescência, com destaque para o movimento negro e feminista. Implicada com as questões atinentes à raça e gênero, emerge no seio do Movimento Negro Unificado a liderança de Lélia Gonzalez, atuante na formação do movimento de mulheres negras no Brasil, assim como Sueli Carneiro e a sergipana Maria Beatriz Nascimento.

Embora a participação das mulheres no interior do Movimento Negro Unificado ganhasse amplitude cada vez maior, o complexo universo

de suas reivindicações e as limitações das teorias feministas no que diz respeito à questão racial fez com que emergissem grupos de discussão e reflexão acerca dos efeitos do racismo e do sexismo para a população negra feminina (SHUMAHER; VITAL BRAZIL, 2007, p. 302).

Enegrecer o feminismo é o que propõe Sueli Carneiro junto aos movimento de mulheres negras, levantando questionamentos sobre a insuficiência teórica e prática da percepção do que é ser mulher, e ainda, sobre quais desigualdades o feminismo combate. A autora elenca as conquistas promovidas pelo enegrecimento do feminismo:

Com essas iniciativas, pôde-se engendrar uma agenda específica que combateu, simultaneamente, as desigualdades de gênero e intragênero; afirmamos e visibilizamos uma perspectiva feminista negra que emerge da condição específica do ser mulher, negra e, em geral, pobre, delineamos, por fim, o papel que essa perspectiva tem na luta antirracista no Brasil (CARNEIRO, 2003, p. 118).

O constructo do pensamento feminista negro reflete na crítica literária, demandando um olhar atento às peculiaridades do texto de escritoras negras, implicando uma adequação de instrumentos e paradigmas que possam abarcar as multiplicidades ética e estética desses textos, conforme aponta Livia Natália Souza (2015). A construção de uma crítica literária permeável ao que não está contido no cânone comumente analisado, implica também na formação intelectual de subalternos implicados com a fala e a escuta de textos que apresentam uma teorização própria em sua dicção estética, conforme debruçam-se também os estudos de Duarte (2011).

Retomando a questão de Spivak, se pode um subalterno falar, Duarte (2011) diz-nos da necessidade de atentar para o que tem sido feito com os registros literários de autoria afro-brasileira, termo defendido por ele. Destaca o caso de Maria Firmina dos Reis, escritora de *Úrsula*, obra relevante para o Romantismo brasileiro, mas também para historiografia de escritoras que inscreveram a subjetividade negra na literatura. As obras de Auta de Souza e Carolina Maria de Jesus juntam-se às contemporâneas Conceição Evaristo, Mel Adun, Miriam Alves, Cidinha da Silva e a própria Livia Natália que também é escritora.

Muitas pesquisas vêm sendo desenvolvidas acerca da literatura escrita por mulheres negras, engendrando ferramentas teórico-metodológicas sensíveis às

peculiaridades e que possibilitam enfatizar as múltiplas vozes inscritas na literatura brasileira, expressando subjetividades que fazem ver distintas vivências do ser mulher. São resultado dessas pesquisas sistematizações como a de Figueiredo (2009) que identifica três grandes temas preponderantes na literatura escrita por mulheres negras: violência, relações afetivas e história e memória ancestral. As temáticas do cotidiano, das vivências que poderiam ser consideradas mais amplas, mostram-se diferentes na perspectiva de raça, como a maternidade, a solidão amorosa, a violência física e simbólica que marcam o racismo estrutural e aparecem em muitos textos.

Antes de pontuar mais alguns aspectos relevantes na discussão literária sobre autoria, gênero e raça no Brasil, acercando-se ainda mais do contexto em que estão inseridas as obras de Rita Santana, recorro a um conto da autora, intitulado “O quarto”, em que o ato de escrever e inscrever-se é visibilizado pela protagonista. Ainda que o objeto de estudo nesta tese seja a obra poética de Rita Santana, o conto em questão através de uma linguagem poética, além de possibilitar pensar a autoria, gênero e raça, pode ser compreendido como expressão na forma de prosa do que a obra de Rita Santana evidencia enquanto poética de inscrição de si.

Considerando a opressão vivenciada na intersecção de raça e gênero, as escritas das mulheres negras fazem ouvir as “aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra” (EVARISTO, 2015, p. 205). Pensando além dessa condição socio-historicamente marcada, a escritora e pesquisadora Conceição Evaristo, ao cunhar o termo “escre(vivência)”, remete também ao universo de signos da mística negra impressos na literatura afro-brasileira, comprometida com a memória e a história (EVARISTO, 2015).

Para autores como Evaristo (2005), da geração de escritores publicados pelos *Cadernos Negros*, há na literatura afro-brasileira uma intrínseca relação entre experiência e escritura, entendida como uma tessitura formada pelas vivências do autor atreladas à criação literária. A relação com a autoria dá-se via representatividade de um discurso coletivo, o resgate de uma ancestralidade, a representação da subjetividade racial com base no ponto de vista de si e de seus pares.

A visibilidade dessa memória coletiva é imprescindível para reconstruir os vínculos com os signos da mística negra, conforme Evaristo (2008, p. 10) declara, ao se remeter à literatura afro-brasileira:

Leio no canto épico do poeta afro-brasileiro a construção de outro modelo de heroicidade, aquela que não passa pela vitória imediata de um sujeito, mas pela resistência contínua de um povo que esse herói representa. Heroicidade da qual o poeta também participa. Na feitura do poema, através do canto se dá a continuidade da luta quilombola.

As diferenças dos lugares de fala implicam a construção de diferentes campos simbólicos para o ser mulher, o ser escritora e ainda, para o erotismo. No caso da literatura de Rita Santana, interessa-nos pensar sobre como a produção de autoria feminina de poemas eróticos subverte uma estrutura de raízes escravocratas e patriarcais, construindo alforrias.

1.2 Literatura Afro-Brasileira

A expressão hegemônica da subjetividade do homem branco na literatura delineia perfis para as mulheres, fixando comportamentos e formas físicas no imaginário nacional, prenhes de hierarquizações das mulheres com base em critérios morais, raciais e de classe. A insurgência de outras produções que deslocam esse ponto de vista tem ganhado força no último século, fazendo ver uma intensa produção literária pautada em outros pilares e reforçando a importância da afirmação de subjetividades dissidentes.

Nesse fluxo de produções literárias, a literatura afro-brasileira desponta como uma articulação de sujeitos e obras que pautam a subjetividade e o protagonismo da cultura, memória, resistência e existência do povo negro no Brasil. Na poética de Rita Santana, há uma onipresença do corpo negro da mulher, que se faz de forma direta, com a marcação do corpo do eu lírico, mas também via referências deslocadas do campo semântico da escravização do povo negro no Brasil como nos versos do poema *Herdade*, publicado em *Alforrias*: “És em mim a Herdade / O feudo imensurável dos meus quilombos” (SANTANA, 2012, p. 53).

Para pensar a produção de Rita Santana dentro de uma tradição literária brasileira com protagonismo de mulheres negras, é necessário recorrer à discussão sobre os pilares da literatura afro-brasileira. Traremos alguns posicionamentos em relação à sistematização epistemológica das especificidades da literatura produzida por escritoras negras, com temática voltada para o registro de subjetividades negras. Com isso, pretendemos aproximar-nos do universo existencial e político no qual estão

envoltas as produções poéticas de Rita Santana. Seus textos versam sobre as experiências de um eu lírico feminino e afrodescendente, externando seus desejos, venturas e desventuras amorosas, atravessadas, no mais das vezes, por reflexões e questionamentos sobre as relações amorosas e sociais, considerando o marcador social de raça. É verdade que o grande fio condutor dos diálogos que sua obra estabelece é a expressão do desejo sexual da mulher e a teia de sentimentos que o envolvem, fazendo transitar entre tradições e referências que não necessariamente estão associadas à história e cultura do povo negro. Não consideramos que essa deveria ser uma amarra até o escritor afro-brasileiro, mas é importante situar os campos de diálogo que a obra de Rita Santana possibilita, a fim de analisar os pontos que confluem para representação do erotismo feminino em sua obra.

Dito isso, faremos uma breve discussão sobre os termos em uso para definir a literatura de autoria negra empenhada no protagonismo do povo negro, considerando algumas abordagens que confluem, mas que também apresentam peculiaridades no tocante aos pilares que evidenciam um pertencimento a esse grupo da literatura e ao próprio alcance político do termo aglutinador dessas produções.

1.2.1 Literatura negra, negro-brasileira e afro-brasileira

Iniciamos com o termo literatura negra cujo surgimento, no Brasil, é anterior ao emprego de literatura afro-brasileira e pode-se considerar que isso vincula-se ao fato da nossa influência nesse fenômeno mundial vir especialmente da França, que utilizava a expressão “literatura negra”. No contexto europeu, essa escolha significava a ressignificação de “negro”, cujo uso corrente era notadamente pejorativo. Todavia, esta associação negativa do “negro” não é privilégio da França. No Brasil, há uma recorrência da vinculação entre negro, ignorância, sujeira e toda sorte de aspectos pejorativos.

A literatura negra relaciona-se paralelamente a uma tradição mundial conhecida pelo *roman noir* ou romance negro, um conjunto de textos narrativos com a temática policial, investigativa e de violência. A estrutura do enredo comumente segue a fórmula de um caso criminal cujos responsáveis são investigados, perseguidos e aprisionados. Alguns escritores e pesquisadores consideram problemática a utilização de literatura negra para referir-se à produção com o ponto de vista da subjetividade negra, em virtude da ligação com essa outra vertente da

literatura, com temática notadamente distante da eleita pela literatura brasileira negra (cf. DUARTE, 2011).

O escritor Cuti (2010, p. 35-36) argumenta em defesa do uso do termo literatura negro-brasileira, considerando a abrangência do termo afro, que inclui brancos e negros, além de ter uma associação com a literatura produzida no continente africano, posicionamento que não colabora para repensar a literatura brasileira.

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. “Afro-brasileiro” e “afro-descendente” são expressões que induzem a discreto retorno à África, afastamento silencioso do âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana.

Em *Literatura negro-brasileira* (2010), Cuti dá destaque a autoria, afirmar-se negro no texto a partir da expressão desse ponto de vista, rompendo com uma tradição canônica de representação do negro pelo ponto de vista do branco, mas destacando que se trata do negro brasileiro.

Outra denominação que tem ganhado espaço na academia é a literatura afro-brasileira, considerada por quem a emprega, como sendo mais precisa, evitando os deslizamentos de sentido e a abrangência cabível no termo literatura negra. A afirmação de identidade do autor negro aqui é considerada nas particularidades que agrega à produção textual, mas é principalmente o ponto de vista expresso que garante a inclusão da obra no circuito da literatura afro-brasileira.

A pioneira na teorização sobre a literatura afrodescendente brasileira, Zilá Bernd (1987-1988), propõe as quatro leis fundamentais para o pertencimento a este nicho de literatura: i) reversão dos valores construídos pela representação que o negro faz de si mesmo, propiciando mudança de paradigma; ii) estabelecimento de uma nova ordem simbólica oposta aos sentidos hegemônicos da cultura e discursividade de autoria branca sobre os negros; iii) comprometimento com a edificação de uma epopeia negra – terceira lei de Bernd – ao reestruturar a identidade afrodescendente por meio da ancestralidade e tradição da matriz africana; iv) emergência de um eu

enunciador cujo discurso marca a “reapropriação de um espaço existencial que lhe seja próprio” (BERND, 1988, p. 77).

Outra categorização é proposta pelo pesquisador Eduardo Duarte, em seu artigo *Por um conceito de literatura afro-brasileira* (2011), detendo-se ao exame de cinco grandes fatores que interagem dinamicamente na construção do conceito de literatura afro-brasileira: temática, autoria, ponto de vista, linguagem e público.

Quanto à temática, Duarte (2011), alerta para o fato desse ser um dos fatores que ajudam a configurar um pertencimento da obra à literatura afro-brasileira, mas ressalva que isto não pode ser compreendido como uma “camisa de força”, nos seus termos, que limitem a expressão literária. Há ainda que atentar para o fato de que a temática negra pode também ser abordada por autores brancos, como ocorre no fenômeno do negrismo, presente no modernismo brasileiro. A opção por afro-brasileira pretende demarcar outros elos de significações, afastando-se do negrismo tanto ideologicamente quanto por opção vocabular. O negrismo trata o negro apenas como apropriação temática, inclusive visto como o outro, sem atentar para o pertencimento inerente ao ponto de vista adotado nessa escrita. Duarte ressalva, nesse sentido, que “a adoção da temática afro não deve ser considerada isoladamente, e sim, em sua interação com outros fatores como autoria e o ponto de vista” (DUARTE, (2011), p.8).

Quanto à temática, Duarte (2011) alerta para o fato desse ser um dos fatores que ajudam a configurar um pertencimento da obra à literatura afro-brasileira, mas ressalta que isto não pode ser compreendido como uma “camisa de força”, nos seus termos, que limitem a expressão literária. Esse posicionamento traria uma imposição restritiva da própria criação literária. Nas obras de Rita Santana, é possível identificar um movimento de conexão com as representações de mulheres amantes na mitologia grega, ou ainda, figuras do Antigo Testamento, construindo uma teia que atrela essas imagens ao que a poeta afirma ser o “grande tema dos meus poemas que é o Amor” (SANTANA, 2013). Nesse sentido, a temática da poética santaniana garante uma transgressão à própria representação literária canônica das mulheres negras e seus afetos, ou melhor, à negação dos afetos e da noção de família.

A denúncia da escravização do povo negro é um tema que já se faz presente nas produções dos escritores negros no romantismo brasileiro, como nas obras de Maria Firmina dos Reis, Machado de Assis e Luís Gama. Esses precursores, mesmo

não exaltando sua identidade negra, podem, em virtude do ponto de vista presente em seus textos, ser considerados autores da literatura afro-brasileira.

A construção da epopeia negra, como referiu-se Zilá Bernd, também é tema da literatura negra, por meio da reconstrução da memória de luta dos quilombolas e seus feitos gloriosos. Em sua sistematização, Duarte (2011, p. 7) considera que “a temática afro-brasileira abarca ainda as tradições culturais ou religiosas transplantadas para o novo mundo, destacando a riqueza dos mitos, lendas e de todo um imaginário circunscrito quase sempre à oralidade”. A literatura afro-brasileira tem, desse modo, grande potência de narrativas que circulam e resistem na oralidade, tanto de vivências que não compõem a história canônica, pois falam do ponto de vista do negro, quanto mitologias e lendas, como expõe Eduardo de Assis Duarte.

Os registros dos dramas contemporâneos dos negros desencadeados a partir do dia 14 de maio de 1888, o *day after* da assinatura da Lei Áurea, abolindo a escravidão no Brasil, aparecem nos textos sob a forma dos espaços sociais e processos oriundos da nova realidade a que foram submetidos. Essas marcas comparecem na literatura através da presença das favelas, subúrbios, da denúncia do preconceito racial e socioeconômico, dos padrões de beleza que impelem ao branqueamento compulsório e maculam a autoestima e a identidade negra.

A intelectual Sueli Carneiro, em sua discussão sobre o racismo estruturante no Brasil e seus reflexos nas políticas públicas voltadas para população negra, lembra-nos que

é de Joaquim Nabuco a compreensão de que a escravidão marcaria por longo tempo a sociedade brasileira porque não seria seguida de medidas sociais que beneficiassem política, econômica e socialmente os recém-liberados (CARNEIRO, 2011, p. 15).

O apagamento sistemático em torno da identidade negra e seus direitos humanos estão refletidos nos estudos estatísticos, sinalizando a conjuntura a que chegamos no século XXI: “as políticas universalistas, historicamente implementadas, não têm sido capazes de alterar o padrão e desigualdades entre negros e brancos na sociedade.” (CARNEIRO, 2011, p. 54).

Incluem-se nas denúncias das condições de vida do povo negro no Brasil as nuances do processo de opressão expressas na violência contra a existência subjetiva. A esse respeito tem-se insistido nas resistências coletivas via empoderamento, palavra que ganha tônica nos estudos contemporâneos, como

estratégia de tomada de consciência dos indivíduos coletivamente, num processo que envolve quatro dimensões: política, psicológica, econômica e cognitiva, conforme elucida Joyce Berth (2018):

Quando assumimos que estamos dando poder, em verdade, estamos falando na construção articulada de indivíduos e grupos por diversos estágios de autoafirmação, autorreconhecimento e autoconhecimento de si mesmo e de suas mais variadas habilidades humanas, de sua história, principalmente, um entendimento sobre a sua condição social e política e, por sua vez, um estado psicológico perceptivo do que se passa ao seu redor (BERTH, 2018, p. 14).

No poema de Miriam Alves (2015, p. 44), “Armado”, o adjetivo utilizado para caracterizar o cabelo crespo ganha outra conotação de autoafirmação da identidade negra que é fortalecida em práticas coletivas de empoderamento em articulação com a força dos ancestrais e a mitologia dos orixás.

Armado

O meu cabelo é uma arma.
arma contra racistas babacas
babacas racistas

Arma-se contra a ditadura da estética

Armado vai contra o ferro quente
que alisa e chapeia

Meu cabelo apontando para o céu
é uma arma sim de afirmação

Meu cabelo é Black é Power

Meu cabelo?

Arma que os orixás me presentearam

A literatura afro-brasileira restitui, desse modo, a visibilidade, o protagonismo e o empoderamento via representação do negro em sua potência criadora coletiva, ancestral, sua subjetividade e existência física no mundo, partindo do ponto de vista do próprio negro, no fortalecimento de um imaginário de autoafirmação da identidade negra.

Na obra de Rita Santana, o uso da ironia e da afirmação de um corpo de mulher negra que subverte a lógica de dominação do olhar do homem branco sobre a mulher negra, vemos um fortalecimento da expressão sexual e da existência afetiva e social, como nos versos do poema “Ciclos”: “Adianta o projeto de possuir meus vícios, / Acaricia, sem pena, a minha pele escura de negra dura e mole” (SANTANA, 2006, p. 42).

Há ainda que atentar para o fato de que a temática negra pode também ser abordada por autores brancos, como ocorre no fenômeno do negrismo, presente no modernismo brasileiro, com uma apropriação temática do negro, inclusive visto como o outro, sem atentar para o pertencimento inerente ao ponto de vista adotado nessa escrita. Na sistematização de Eduardo de Assis Duarte, há que se atentar para articulação entre os pilares, ressaltando que “a adoção da temática afro não deve ser considerada isoladamente, e sim, em sua interação com outros fatores como autoria e o ponto de vista” (DUARTE, 2011, p. 8). Aqui cabe destacar um outro argumento utilizado em defesa do termo literatura afro-brasileira, como uma forma de distanciar-se do vocábulo negrismo, isolando possíveis associações e demarcando outros elos ideológicos.

Outro posicionamento a esse respeito parece ser adotado por Damasceno (1988) que, admitindo a perspectiva do modernismo, considera meramente a temática na atribuição do pertencimento à literatura negra, negando a necessidade de um pertencimento étnico por parte da autoria e o consequente ponto de vista exposto. Todavia, Damasceno reconhece que “há sensíveis diferenças entre a poesia negra escrita por afro-brasileiros e a escrita por brancos” (DAMASCENO, 1988, p. 125).

Eduardo de Assis Duarte (2011) articula alguns posicionamentos com base em Bernd (1987, 1988) que compartilha com Proença Filho (1988) a de uma visão de literatura afro-brasileira que concilia tanto autores negros, quanto brancos. “Bernd não se atém à cor da pele do escritor, mas à enunciação do pertencimento” (DUARTE, 2011, p. 4). Tal posicionamento é criticado por autores como Brookshaw (1983) e Lobo (2007), que compreendem a impossibilidade de um autor branco identificar-se existencialmente com a condição sociocultural do afrodescendente no Brasil.

Para autores como Evaristo (2005), da geração de escritores publicados pelos *Cadernos Negros*, há na literatura afro-brasileira uma intrínseca relação entre experiência e escritura, entendida como uma tessitura formada pelas vivências do autor atreladas à criação literária. A relação com a autoria dá-se via representatividade

de um discurso coletivo, a exaltação de uma ancestralidade, a representação do negro com base na perspectiva de si e de seus pares. Em 2005, Conceição Evaristo cria e utiliza pela primeira vez o termo *escrevivência* em sua dissertação de mestrado. Desde então, *escrevivência* vem se constituindo enquanto paradigma da escrita negra feminina.

O termo *escrevivência* foi utilizada inicialmente por Evaristo como forma do corpo negro se expressar trazendo para o texto literário suas vivências. Essa ação que pretende borrar o que no passado foi silenciamento do corpo-voz das mulheres negras, cujo corpo foi excessivamente explorado em detrimento da voz. “A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra” (EVARISTO, 2005, p. 205). A questão do ponto de vista é fundamental para pensar a literatura afro-brasileira em sua totalidade, pois implica o registro das marcas da vivência negra na sociedade, desde a experiência da escravização e sua consequente organização do espaço social e familiar.

A pesquisadora Maria Nazareth Soares Fonseca ressalta que o surgimento do termo *escrevivência* no campo da teoria literária enquanto conceito é resultado das crescentes pesquisas empenhadas em aprofundar e significar o termo, utilizando-o também como metodologia em trabalhos acadêmicos. “Morfologicamente, decorre da associação entre “escrever” e “viver” e dos sentidos permitidos pela expressão “escrever vivências” ou mesmo de escrever fatos vividos pelo eu que os recupera pela escrita.” (FONSECA, 2020, p.59)

A literatura produzida por mulheres negra, percebida enquanto *escrevivências*, é uma atitude estratégica que implica em questionamentos, exposição de experiências que se configuram no manuseio de elementos estéticos que faz ouvir a voz e a inscrição do corpo de mulheres negras e suas vivências. Corpo feminino negro que é social e coletivo, ao passo que traz para o texto a vivência de si e de outras mulheres negras.

Quanto à materialidade do texto, a linguagem é a ferramenta que possibilita construir e identificar traços identitários, presentes desde o uso de termos africanos até a própria seleção de vocábulos que aproxima o público específico a quem são especialmente direcionadas as publicações. Expressões como *Axé*, *Quilombo* e *Negro*, demarcam um espaço social de onde se fala e estabelecendo uma identificação com determinado público leitor. Nesse sentido, escritores como Cuti

(2010) reafirmam a pertinência de manter o nome Literatura Negra ou Negro-Brasileira, como posicionamento político de resistência e ressignificação, por compreender que afro seria um atenuante da questão racial.

A linguagem marca o pertencimento étnico do eu lírico em vários poemas de Rita Santana, que discorrem sobre temas diversos. Em alguns poemas, deslocando o uso automatizado dos vocábulos, propicia o deslumbramento estético próprio da linguagem poética (PAZ, 1994. No poema “Abismação”, o eu lírico rememora: “arrastada no levante dos meus ancestrais”. Estão presentes termos como ‘quilombola’ (recorrente neste livro *Alforrias*), e ainda o jogo de palavras: “**alambique** de saudades/**pileque** de tristezas (...) **alforria** dos meus cometimentos” (SANTANA, 2012, p. 23, grifo nosso). Evaristo (2015, p. 2) defende que o emprego de termos que se relacionam com a memória afrodescendente implica “resgatar da tradição negro-africana um repertório de signos próprios para a sua poética”.

Cabe destacar que o próprio título deste livro, *Alforrias*, conecta-se a um elo de significações, como sugere Lúcia Telles no prefácio: “Alforrias, palavra marcada por um elemento da relação escravo/senhor, clímax de um movimento em direção à liberdade” (SANTANA, 2012, p. 13). A linguagem empregada em todo o livro nos permite interpretá-lo de fato como uma libertação, no sentido da afirmação da identidade da mulher negra que é sujeito de seu desejo, seu corpo, desfazendo-se do lugar de submissão e da imagem que lhes foram impostos pela hegemonia do discurso dominador.

Há ainda a transgressão no que tange ao próprio registro escrito de termos presentes na oralidade, que marca a cultura afrodescendente. Acerca da relevância da oralidade e memória, Evaristo (2008, p. 7) afirma:

A memória oral na África cumpre um papel importante nas relações sociais e se apresentou e se apresenta ainda hoje, ao lado de uma história já escrita, como um meio natural de conservação e propagação de uma história africana.

Empregar termos dessa memória oral na poesia é também um ato de insurgência e afirmação da identidade afrodescendente. Estabelece-se, por essa via, um vínculo também com o público específico pretendido pela literatura afro-brasileira, politicamente engajada: negros em processo de reestruturação da sua identidade, conectando-se com a coletividade por meio da ancestralidade que compartilham.

O projeto de formar um público leitor específico, quinto pilar da literatura afro-brasileira, tem sido buscado por meio de eventos como saraus e lançamentos de livros, associados a outras manifestações artísticas e realizados em locais onde este público-alvo encontra-se. Há um encontro entre escritores que pensam a coletividade e um público que anseia religações com a ancestralidade negra e solidificação da identidade. A participação em saraus é também uma forma de divulgação da produção literária dos escritores, além de ser um espaço em que é possível compartilhar posicionamentos políticos e estéticos.

Outro espaço de compartilhamento de textos e de formação de leitores são os *Cadernos Negros*, que vêm há 37 anos com publicações entre prosa e poesia, divulgando desde o começo a produção de escritoras e escritores. A série promovida pelo coletivo Quilombo hoje, em seu trigésimo volume, comemora: “hoje pode-se dizer que os Cadernos têm papel efetivo na construção de um espaço em que o imaginário afro vai se concretizando e reformulando” (CN 30⁴, 2007, p. 11).

Há que se destacar a presença cada vez mais crescente das mulheres nessas publicações e a formação de um consistente grupo de escritoras reconhecidas pela crítica e pela Academia, cujas publicações foram divulgadas pelos *Cadernos*. Figuram nesse grupo Conceição Evaristo, Lia Vieira, Miriam Alves, Esmeralda Ribeiro, Geni Guimarães e Sônia Fátima da Conceição (DUARTE, 2009). A importância e a crescente representatividade de autoras negras também são pontuadas nos *Cadernos Negros*, volume 30: “A presença das mulheres, neste livro, também aumenta, mostrando a força guerreira traduzida em palavras” (CN 30, 2007, p. 12).

1.3 Rita Santana: a escriBA⁵

Estou aqui, nua e exposta ao meu Tempo:

Sou Poeta!

(SANTANA, 2019, p. 52)

⁴ Sigla para Cadernos Negros 30

⁵ Além de ser título de um dos poemas de Rita Santana que será analisado nesta tese, a escriBA, grafada assim, contém uma referência à Bahia, tendo sido uma sugestão da autora ao título da coletânea de poemas de escritoras baianas no *Mulherio das Letras* (por fim intitulada *Outras Carolinas*). Escriba também é uma profissão clássica exercida por homens, de modo que seu uso para referir-se a mulheres escritoras convoca a memória das mulheres em seu trabalho com a palavra, criação que imbrica o erótico na composição poética.

Rita Verônica Franco de Santana é uma poeta contemporânea brasileira, nascida na cidade de Ilhéus, na Bahia, em 1969. Atriz e professora da educação básica, a palavra está presente na vida de Rita Santana como escolha e arrebatamento que vai se forjando desde a infância através das leituras que transformam seu olhar e incitam novas descobertas e questionamentos posteriormente expressos em sua poesia.

Formada em Letras com habilitação em Língua Francesa, em 1997, pela Universidade Estadual de Santa Cruz, Rita Santana também cursou pós-graduação *lato sensu* em História Social e Cultura Afro-brasileira em 2007. Atualmente é professora, no Colégio Estadual Bartolomeu de Gusmão, em Lauro de Freitas, Bahia.

Como atriz, foi uma das fundadoras do grupo Caras e Máscaras, atuando no teatro de rua de Ilhéus (1990-1995). Atuou em peças infantis, como *PLUFT – o fantasminha*, de Maria Clara Machado. Em 1992, integrou o elenco de *Dona Flor e seus dois maridos*, adaptação do romance de Jorge Amado, dirigido por Fernando Guerreiro e recebeu, em 1994, o prêmio de melhor atriz regional. Também atuou na telenovela *Renascer*, exibida pela Rede Globo e do filme *Tieta do Agreste*, de Cacá Diegues, em 1995. Em 2002, participou do elenco do curta *Pixaim*, dirigido por Fernando Belens e dos longas *Esses moços*, dirigido por José Araripe, e *Eu me lembro*, dirigido por Edgard Navarro. Em 2006, atuou no filme *O Jardim das folhas sagradas*, de Pola Ribeiro.

Como escritora, Rita Santana tem quatro livros publicados, sendo um de contos, *Tramela* (2004), e três de poesia: *Tratado das Veias* (2006), *Alforrias* (2012) e *Cortesarias* (2019). Antes da publicação dos livros, Rita Santana já havia publicado contos no *Diário da Tarde* de Ilhéus e no suplemento cultural do jornal *A tarde* de Salvador. Outras publicações de poemas podem ser encontradas na Revista *Organismo*, projeto do editor Jorge Augusto, organizada por Ederval Fernandes e Alex Simões, na qual Santana publicou o poema *Adusto*, em 2015. Dois anos depois, integra a antologia colaborativa *Profundações 2* (2017), organizada por Daniela Galdino e conta com a participação de dezesseis escritoras e dezenove ‘fotografes’ (GALDINO, 2017, p. 07). Além das publicações, Rita Santana participou de eventos literários e políticos, dentre os quais destacamos o XVI Festival Internacional de Poesia de Cali e do III Encuentro Internacional de Mujeres Poetas Em El Camino Del Café País De Las Nubes, na Colômbia, em 2016, para o qual foi convidada representando o Brasil. Também destacamos a atuação na cena literária baiana

através de eventos como a FLICA de Cachoeirinha, em 2015 e o projeto Pontos que nos unem: Diálogo dos Afetos, na Casa Angola, na Bahia, em 2018.

A paixão pela poesia está no princípio de sua formação como leitora e tem um marco no presente que recebeu de seu pai aos doze anos de idade. Rita Santana conta que pediu ao pai um livro de poesia, esperando ver ali as quadrinhas recitadas pelos colegas da eucaristia; contudo, para sua surpresa e encantamento, recebeu *Cem sonetos de amor*, de Pablo Neruda. Nesse mesmo período, a literatura também muda a sua relação com Deus que, a partir da leitura de *O guardador de rebanhos*, de Fernando Pessoa, tornara-se a própria existência e suas manifestações naturais, dispensando os intermédios, descortinando outra perspectiva.

Reviravolta que também aconteceu quando leu *Dôra Doralina*, de Rachel de Queiroz, em que a “representação feminina muito vigorosa, ousada, cheia de desejos e de subversões” (SANTANA, 2013, online), foi revolucionária para suas certezas de menina, declara a autora em entrevista a Fabrício Brandão. Essas investigações e percepções foram sendo aguçadas e a poeta lembra-se que quando aos 20 anos leu *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, “os dramas de ser mulher e negra numa sociedade racista e machista já se debatiam dentro de mim em todas as relações sociais, acadêmicas, amorosas, artísticas, familiares. (...) A escrita veio, portanto, como arma, como contradiscurso necessário para que eu assumisse meu posicionamento político e poético no mundo” (SANTANA, 2013, online).

A expressão questionadora impulsionada pelas primeiras leituras literárias ganha forma na poesia de Rita Santana e tomam os tons que a professora e a atriz lhe emprestam, construindo uma poética que, como Fabrício Brandão (SANTANA, 2013, online) define, “promove embates entre carne e alma”, investigando e transgredindo os lugares comuns. Rita Santana corrobora comunhão das suas múltiplas atuações, na criação da sua poesia:

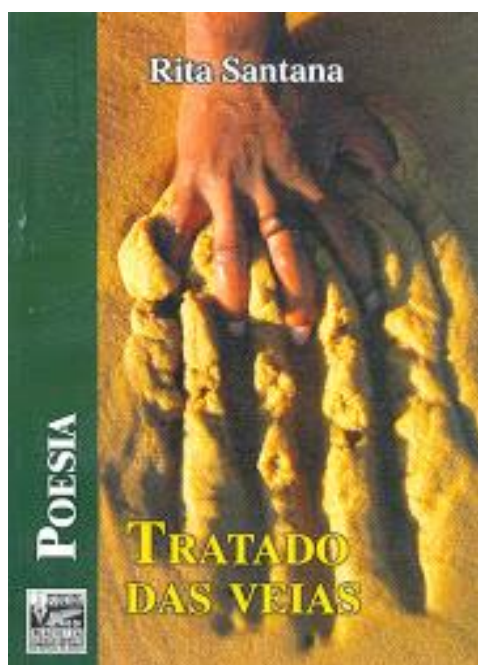
Vejo que a atriz, a escritora e a professora constroem uma harmonia com outras tantas Ritas que há em mim. Elas criam juntas um universo muito peculiar e criativo. O que escrevo é fruto dessas coexistências, desses desdobramentos (SANTANA, 2013, online).

As experiências de atuação mobilizaram ainda mais a escritora a pensar sobre o protagonismo renegado às atrizes negras, e em um ato de contestação, afasta-se da carreira de atriz e pode-se considerar que cria para si o palco das palavras dando

vasão à verve da atuação. O engajamento de Rita Santana com a cultura e a educação deixam rastros na sua escrita, revelando uma preocupação com a formação do leitor/da leitora, costurando nos versos suas referências literárias e culturais.

Nos livros de poemas da autora, a arte transborda a palavra poética e podemos apreciar fotografias e pinturas, como veremos a seguir na apreciação das capas. Em *Tratado das veias* (SANTANA, 2006), a capa tem uma potência interpretativa que agrega sentido ao título e que ao longo da leitura se revela constitutiva de movimentos que podem ser encontrados na elaboração poética. Vamos às capas das três obras da autora.

Figura 1: Capa da obra *Tratado das Veias*



Fonte: Santana (2006).

O leitor pode perceber na capa uma mão negra deixando rastros ao mover-se com firmeza na areia. O tratado das veias parece ser o tratado de si, de como o eu-lírico vai se firmando a partir de questionamentos existenciais e políticos que desmontam estereótipos e caminham na busca erótica de si. A fotografia da capa também pode ser retomada na leitura dos poemas, cujas temáticas podem ser antevistas na potencialidade interpretativa da capa. Nos 70 poemas que compõem *Tratado das Veias* são recorrentes a elaboração poética de temas em que se destaca o protagonismo da mulher negra, seu próprio corpo em cena erótica, como também exposto em dilacerações amorosas e sociopolíticas.

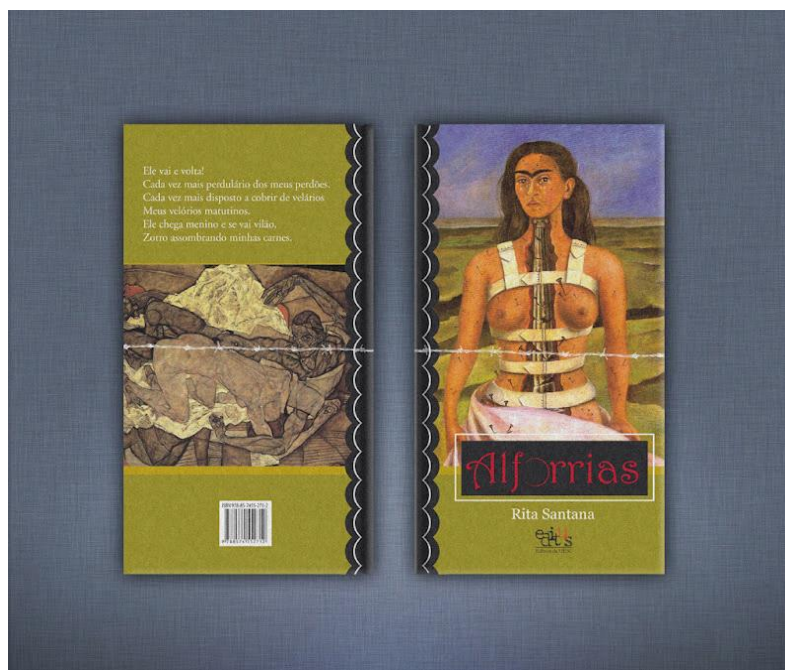
Numa leitura dessa capa, a pesquisadora Cristiane Souza defende que “dentre outras leituras possíveis, o protagonismo dessa mão negra na areia molhada pode simbolizar o devir de outras trilhas, outros caminhos de afirmação das identidades negras” (PAIXÃO, 2017, p.18).

Essas elaborações podem ser percebidas na recorrência de temas como a memória, ancestralidade, identidade, erotismo e o próprio fazer poético. Sobre o processo de criação do livro, Rita Santana declara:

Em *Tratado das Veias*, por conseguinte, por ser um livro que obedece – principalmente nos primeiros momentos do processo criativo – ao fluxo de consciência, esses questionamentos existenciais são mais contundentes e o erotismo mais agressivo, mais urgente. (...) Acredito que haja nas páginas de *Tratado* um lirismo abundante, permeado pelo erótico e pela mulher política em que me transformei (SANTANA, 2013, online).

Em *Alforrias* (SANTANA, 2012), por sua vez, o erotismo vem carregado especialmente pelas facetas do amor, que se revelam ausência do amado e na investigação de si, dos próprios sentimentos em suas potências e possibilidades. A diagramação do livro e a composição da capa trazem *La columna rota*, de Frida Kahlo, e na quarta capa *Lovers man and women*, de Egon Schiele:

Figura 2: Capa e quarta capa da obra *Alforrias* (2012)



Fonte: Santana (2012).

A composição das duas imagens, dentre outras possibilidades de leituras, suscita a articulação entre o sujeito dilacerado, exposto em seus abismos existenciais, com seu corpo rigidamente estruturado, e o encontro erótico entre os amantes. Os arames farpados que os atravessam estendem-se por todas as páginas do livro, marcando os 28 poemas que compõem a obra, numa diagramação que evoca a tensão de delimitação que a cerca imprime em territórios espaciais, e que pode ser lida na metáfora do encontro entre o eu e o outro, como por exemplo, nos versos de “Catedral de Marfim”: “Ele atropela regras de pertencimento/ E toma posse dos meus feudos, / Naufraga em meus açudes rasos, / Desperta carícias clandestinas/ Na corporeidade do desejo” (SANTANA, 2012, p.35).

Em meio às tensões que podem ser lidas nos elementos que compõem a capa em *Alforrias*, além da oposição entre a solidão e o encontro amoroso, a libertação, que é contrária às cercas, tem em um dos percursos possíveis, o olhar profundo sobre si, mas que também atenta para dimensão política e afetiva das relações sociais.

A presença das artes plásticas, na capa de *Alforrias*, também favorece a percepção da comunhão sinestésica de manifestações artísticas, em suas cores, texturas, aromas e sons, que não perde de vista a poética do cotidiano, os encontros matinais e noturnos com a solidão, com o outro, num constante mergulho em si. O erotismo costura as percepções do eu lírico, no olhar para o ambiente, nas composições de imagens, sons e sensações, envolvendo o leitor num leque de temas e palavras que nos familiarizam com a escrita santaniana. O abismo do sentimento é lugar recorrente na poética da escritora, buscando, com empenho, revisitar as inscrições que suas dores, seus amores, reflexões políticas contemporâneas e ancestrais promovem nas vivências expressas pelo eu lírico.

O livro mais recente de Rita Santana foi lançado em 2019, e intitula-se *Cortesantias*. A obra está dividida em três seções (Afrescos, Nebulosas e Cortesantias), o que já evidencia a aproximação entre as artes, como bem registra o prefácio do professor Aleilton Fonseca⁶, que descrevendo-a como uma sonata em três movimentos, afirma que “Por uma relação alusiva, aqui a técnica poética está associada à textura das palavras, na formação de imagens líricas que dialogam com o discurso da pintura” (FONSECA, 2019, p. 9-10). As intertextualidades são

⁶ Aleilton Fonseca é escritor, professor da UEFS, membro da Academia de Letras da Bahia e da Academia de Letras de Ilhéus. Apresentação publicada no prefácio de *Cortesantias* (2019).

abundantes na obra, e percebemos já no poema de abertura, “As comedoras de batatas”, a invocação do expressionismo de Vincent Van Gogh. As referências a outras obras e artistas continuam em alusões diretas, como no poema “Marinha”, no qual temos: “Busco-te em meio aos operários de Tarsila./ Busco-te no arsenal de Rivera,/ enquanto distribuo armas aos rebeldes,/ enquanto, adrede, apaixono-me.” (SANTANA, 2019, p. 37). A condição do amor solitário, implicado com o coletivo e a imaginação poética, aliada às experiências estéticas e amorosas, nos conduz por pinturas, músicas, confraternizando expressões artísticas que comungam da busca por revelações. É nessa seara que a voz poética brinda: “Tudo é gozo! Tudo é revelação do Mistério!/ Aprofundo-me em especulações estéticas!” (SANTANA, 2019, p. 53).

Figura 3: Capa da obra Cortesánias (2019)



Fonte: Santana (2019).

Como podemos perceber, a capa de Cortesánias tem uma proposta estética que difere dos outros dois livros da autora por não ser composta por fotografia ou pinturas. Aqui temos um padrão de arabescos, cuja combinação de cores e tipografia trazem o requinte e o magnetismo dos poemas que, de acordo com a autora,

“transitam entre o amor o Cortês e as Cortesãs e olha para contemporaneidade”⁷. O fino trato do amor cortês, registrado nas canções trovadorescas do século XII, são aqui redimensionados, na valorização da figura da cortesã em cena, falando de suas experiências, aventuras e desventuras amorosas, pintadas através da palavra poética partilhada.

As três seções do livro, nas quais estão dispostos 31 poemas, conduzem o leitor a partir de uma voz-lírica localizada socialmente e amorosamente como uma mulher cortesã, num “tom dramático, com coesão entre corpo e palavra” (FONSECA, 2019, p. 14). A condição de mulher, poeta e cortesã é retomada na figura histórica de Verônica Franco, na última seção do livro. A italiana que viveu no século XVI, assim como tantas outras escritoras na história, amalgama corpo e poesia, insurgindo contra conservadorismos de várias ordens. Nesse sentido, a poética santaniana alia-se a poetisas que através da potência erótica da poesia - que vislumbra a textura das palavras, sons, imagens e sensações, como vemos nos poemas pictóricos, dramáticos e expressionistas de Rita Santana - cultivam a “outra voz”, a voz-lírica que emana o discurso da poeta e confere à palavra sua condição de reveladora da nossa condição existencial.

Temas já presentes nos outros livros da autora aparecem também em *Cortesantias*, intensificando-se a comunhão entre corpo e palavra, que transcende existências, convocando outras vozes, como é o caso da Verônica Franco. O corpo que escreve poesias é um corpo com ovários, cujo funcionamento cíclico está alinhado com o externo, com os ciclos lua, nebulosa em seus convites para introspecção, para escuta, como podemos ver, especialmente na sessão Nebulosas, em que a lua intensifica o tom oracular e misterioso da voz-lírica. Vejamos a primeira estrofe do poema “A Lua Vermelha”:

Há um eclipse lunar, lá fora!
A Lua de sangue explora a imensidão do Universo.
Dentro de mim, moléculas se expandem
em prados, ditirambos, pandeiros.
Sou toda a evidência de um sonho
cuja implosão testemunhei nas origens.
Invado a estratosfera em busca de delírios.
(SANTANA, 2019, p. 45)

⁷ Citação presente na descrição do livro presente no catálogo online da editora Caramurê. Disponível em: <https://caramure.com.br/produtos/cortesantias/>

A conexão com o Todo, o Universo e seus mistérios, dá-se no encontro da poeta com a palavra, e que, através do corpo, experencia delírios poéticos. Unidos também estão os clássicos ditirambos, que inicialmente denominavam cantos ofertados ao deus Dionísio em festejos regados a vinho, e posteriormente, agrupam forma poética cuja métrica e disposição das rimas livres são retomados pelo Arcadismo. A festa da palavra e o ritmo, que outrora foi agregado aos ditirambos pelo uso da flauta, remetem a um só tempo, ao universo de figuras presentes na obra de Rita Santana, como Safo, a poeta grega da ilha de Lesbos, mas também confere um tom brasileiro na presença do pandeiro, colorindo o ritmo e convocando, em tons contemporâneos, a saudação dionísica da poesia que embala a carne.

Os três livros de Rita Santana compõem uma poética prenhe da busca humana pelas profundezas de si, dos mistérios da existência e da experiência do ser que usa a palavra pra criar-se e conectar-se com outra voz, que lhe convoca à irmandade de poetas. Vemos na obra santaniana um espiral de temas e diálogos que convidam quem lê a um jogo (erótico, por certo) de construção de sentidos que deslizam entre sonoridades, referências culturais, sinestesias e encantamentos com a palavra que não é facilmente assimilável, e que movimenta o interesse pela repetição da leitura, das possibilidades de interpretações, de modo a implicar-se na leitura, partilhando da angústia da busca comum à condição humana: repetir para religar-se.

Os diálogos propostos pela voz-lírica são um ponto forte da poética santaniana, e mostram-se profícuos ao estudo das intertextualidades que apresentam o leitor à referências que transitam entre elementos clássicos e locais, e também recolocam a obra em termos de circulação literária, ao passo que estreita vínculos e se afirma a partir de uma rede que inclui poetas celebrados, mas também os malditos, citamos alguns: Fernando Pessoa, Cruz e Sousa, Lima Barreto e Wally Salomão,

Para pensarmos a circulação das publicações de Rita Santana, vale considerar como os livros chegam a ser editados e publicados. Seu primeiro livro é uma coletânea de contos, intitulada *Tramela* (2004), publicado através da Fundação Casa de Jorge Amado, pela qual a autora ganhou o prêmio Braskem de Cultura e Arte, na categoria autores inéditos, em 2004. No ano seguinte, os contos são reeditados na antologia *Mão Cheia*.

Já o livro de estreia na poesia, *Tratado das Veias*, é publicado em 2006, pela Secretaria da Cultura e Turismo e Fundação Cultural do Estado da Bahia, na Coleção *Selo As Letras da Bahia*. É um livro definido por Rita Santana como verborrágico, cuja

reunião de sete dezenas de poemas revela o caráter inaugural da obra, que recolhe muito do que a poeta tinha escrito. Por ser lançado via um conselho editorial que seleciona as obras, o livro tem inserção e legitimidade autorizadas por pessoas como Hélio Pólvora, professor da Universidade Estadual de Santa Cruz, que assina a quarta capa e conclui dizendo: “Sua lírica a aproxima da escola dos malditos, de que Augusto dos Anjos foi um dos expoentes” (SANTANA, 2006).

Após seis anos, Rita Santana lança seu segundo livro de poemas, *Alforrias* (2012). Novamente sob o aval de uma equipe de curadoria, o livro é publicado pela Editus, Editora da Universidade Estadual de Santa Cruz. Já *Cortesarias* (2019) é publicado pela Caramurê, editora cujo catálogo é quase completamente de autoria baiana e tem como missão impulsionar a cultura local, impactando na formação de leitores locais, com alcance expandido a partir de eventos e vendas por plataformas digitais.

A obra de Rita Santana, no tocante à recepção, teve a atenção da pesquisadora Ana Rita Santiago, que em seu estudo de mapeamento intitulado *Vozes literárias de escritoras negras* (2012), constata que Rita Santana, em relação a outras sete escritoras baianas negras, contempladas pela pesquisa “está em uma circunstância diferenciada no que se refere ao trânsito do seu nome, como autora, e de suas obras” (SANTIAGO, 2012, p. 48). Sobre esse assunto, Santana declara: “Não pago os custos da edição dos meus livros e de minhas obras. Não quero e não posso! Publiquei até hoje através do reconhecimento. São os concursos, as comissões editoriais, os selos etc., que ao reconhecerem minha literatura, publicam” (SANTANA, 2008 *apud* SANTIAGO, 2012, p. 48) O reconhecimento faz com que seus livros não naufraguem no mar de publicações e alcancem mais leitores, burlando os mecanismos excludentes de algumas áreas da crítica literária que tendem à centralidade de uma subjetividade muito específica, denunciada por Rita Santana: “O cânone também lima aqueles que não têm referências, a crítica a seu lado, etc. Ele é masculino, branco e tem limites geográficos” (SANTIAGO, 2012, p. 48).

Uma forma de inserção na cena literária é a participação em bienais, feiras literárias e eventos acadêmicos, espaços em que a divulgação da obra rompe as barreiras de invisibilidade sustentadas pelo cânone. Outra forma de divulgar a obra da autora é através do uso das novas tecnologias, como o blog *Barcaças*, em que Rita Santana publicou textos seus e de outros autores. É válido ressaltar como a inclusão digital a partir da professora (Rita Verônica) vai impulsionar a escritora (Rita Santana):

As redes sociais são utilizadas por mim primeiramente porque, como professora, preciso me atualizar e fiz alguns cursos pelo estado em que aprendíamos a utilizar algumas ferramentas. Uma necessidade de acompanhar o meu tempo e, desde sempre, divulgo a minha escrita, a escrita de outras escritoras. O próprio blog surge assim, após aprender o básico, criei Barcaças com o propósito de divulgar meus interesses, de forma tosca, amadora, e acabei gerando uma rede de conhecimentos e trocas que se tornaram importantes para a escritora (SANTANA, 2019, online).

Atualmente o blog está desativado e a ferramenta mais utilizada para divulgação são as redes sociais, especialmente o Facebook.

O Facebook promove uma série de prazeres e satisfaz algumas necessidades. Além das trocas intensas entre escritoras e escritores, leitura de textos e oportunidade de conhecer muita coisa e autores bons que circulam na rede, muitas vezes facilita contatos profissionais importantes que seriam abortados, caso eu não estivesse lá, exposta. Há o aspecto político, fundamental, da informação que circula por lá. É uma ferramenta de militância política, onde explico opiniões e posicionamentos, e faço camaradagem virtual com intelectuais de esquerda (SANTANA, 2019, online).

Essa estratégia de articulação dos novos escritores entre si, mas também com seu público leitor, é evidenciada pela dissertação de Taise de Souza, “Modos de produção, publicação e circulação de textos de escritoras negras baianas”, em que a pesquisadora constata:

Como já assinalamos, observamos que as escritoras mostram-se bastante atuantes em ações de teor sociopolítico, cultural e literário, com discussões em torno de questões relativas à mulher e ao negro (a), o que é importante registrar, pois tais atuações também se configuram como formas de visibilizar a literatura delas como meios alternativos de circulação de suas ideias, de seus textos-vidas! (SOUZA, 2015, p.49).

A atuação das escritoras nas redes sociais, na esfera pública e também a publicação via editoras independentes, vem criando estratégias coletivas de insurgência e enfrentamento que propiciam a divulgação de suas obras e fortalecem círculos literários descentralizados. Essas estratégias atuais engendram novos lugares para a literatura de autoria feminina, na trilha aberta por suas precursoras.

A atenção aos rumos dos livros publicados, sua recepção, o processo de escrita e as temáticas estão presentes no poema “Livro”, em *Tratado das Veias* (2006). Os 70 poemas dessa obra estão dispostos em ordem alfabética, à exceção do primeiro poema, intitulado “Livro” e que cumpre o papel de ciceronear o leitor, expondo angústias e desejos da poeta, bem como suas influências literárias. O poema apresenta o livro-marujo e nos convida a entrar no reino das águas, anunciando rotas, embarcações e agitações marítimas. Mar à dentro, navegamos com a poética de Rita Santana (2006, p. 13-14):

Livro

Lanço-te, marujo!
 Urge o arremesso do desbravamento,
 O amansar da fúria contida nos dicionários.
 Estende o teu olhar pras gentes e vê o que querem.
 Vê o paladar apurado do povo,
 Agita os braços ante o infante de leituras.
 Dou-te todo o meu mar salgado,
 Minhas mulheres que choram e riem alto,
 Minhas noivas dispostas ao divórcio das prendas,
 Arquétipos da minha avó cabocla.
 Vai, marujo!
 Arrisca teu perfil às tintas, ao incesto das editoras,
 Aos naufrágios à beira da porta,
 Aos críticos que rasgarão teu ofício de dias.
 Vai, portuoso!
 Beija na boca todas as mulheres que querem teu beijo,
 Todos os homens dispostos ao risco,
 Abre teu pórtico de páginas aos servos, aos escravos,
 Aos que vivem sob vigências de feudos modernos.
 Vai, marujo! Gruda nas casas novo ato de liberdade,
 Conspira com os nossos,
 E toma da noite sua embriaguez,
 Sua inspirada subversão de Musa.
 Vai, marujo!
 Lança-te ao Mar com tudo que nele há
 De Pessoa, de Neruda, de Carlos, de Adélia,
 De Cora, de Bandeira, de Clarice, de Lorca.
 Vai! E afoga meus navios velhos, viola minhas certezas,
 Viola minhas mentiras, meus fingimentos de Poeta,
 Viola minha caixa de Pandora,
 Meu anonimato, meu suicídio diário,
 Minha textura de negra, minha candura de puta.
 Vai! Antes que eu me lance sem âncoras,
 Pois que deixo velas, remos e medos muitos.

“Livro” pode ser lido como um poema-manifesto da obra de Rita Santana, apresentando temas e vozes femininas que compõem o livro, e expondo também, o processo de preparação para publicação, a ânsia pelo público leitor e a denúncia do mercado editorial, além da posição hostil da crítica literária em relação às obras subversivas - quer seja pelo próprio ato de publicação de vozes descentralizadas, ou ainda, pelas temáticas que expurgam a brancura do moralismo.

Nos três primeiros versos, o eu lírico retoma, a partir da metáfora do livro como um marujo, os rituais de preparação para esse momento de “desbravamento”, que hora se faz urgente para findar um ciclo de revisões, acalmando assim a “fúria contida nos dicionários” e arremessando, num ato de coragem e rebeldia, palavras em seus usos conotativos, expostas ao desejo da sonoridade e da sinestesia. O processo de escrita comparece também no poema “Estou pobre” em que o eu-lírico se diz grávida de versos e revela: “Penso nos adjetivos, nos mestres, nas vírgulas/ Guardo vocábulos arcaicos para uso futuro,/ Escolho novas cascas para meu eu sáfico,/ E a única safra que espero é a poética.” (SANTANA 2006, p. 56). Apresenta-se nesses versos uma característica que se estende a toda obra santaniana, que é a atenção à palavra poética e às existências que são cantadas ao som da lira de Safo, simbolizadas nas novas cascas que envolvem esse eu(-lírico) sáfico, como desenvolveremos ao longo da tese.

Iniciando por “Lanço-te, marujo!” o poema mantém o ritmo da oscilação marítima, que nesse verso, mostra-se no movimento composto pela sonoridade das vogais abertas e fechadas. Em “lanço-te”, o próprio movimento fonológico de realização oral da palavra, traz uma projeção do ar que revela um movimento cíclico, de suave elevação da onda, (a partir das consoantes lateral // e fricativa alveolar surda /s/) para sua sucessiva quebra estrondosa – com a consoante oclusiva /t/. O ritmo é perseguido, ao longo do poema, por versos com enumeração sindética dos elementos, como também pela composição de versos ora mais longos, ora mais curtos que projetam visualmente o movimento do mar na areia da praia, ou da verticalidade da formação das ondas e seu desaguar.

O ato de lançamento do livro, que agora estará apartado da escritora e à sorte de alcançar leitores, toma forma de marujo prestes a desbravar o mar, ouvindo suas últimas instruções de rotas e perigos em alto mar. O tom metalinguístico do poema reforça o caráter de manifesto, expondo os desafios de uma voz descentralizada disposta e temerosa dos desafios da empreitada, que apresenta os temas e vozes

que a acompanham, mas também denuncia o funcionamento assassino do mercado editorial e de certos críticos literários, e expõe a si, num ato subversivo de violação de si e de liberdade.

O ritual de preparação do livro-marujo pode ser lido como o próprio processo de escrita, mais uma vez num movimento cíclico de retomada e revisão que se encerra com a iniciação do marujo lançando-se ao mar e promovendo “O amansar da fúria contida nos dicionários”. Essa estreia revela-se “um novo ato de liberdade”, a subversão que a publicação representa está evidenciada pelos verbos “gruda”, “conspira” e “toma” que remetem a ações de levante coletivo ao qual se junta o Livro, agora como pórtico abrigando servos e escravos “que vivem sob a vigência de feudos modernos”.

Em “Livro”, o eu lírico diz interessar-se pelo povo, pelo seu gosto e desejo, e compromete-se também com a formação de leitores, quando ordena: “Agita os braços ante o infante de leituras”. A expectativa em relação ao público leitor é seguida de uma apresentação dos temas e das vozes que permeiam os poemas de *Tratado das Veias*.

O livro arremessado navega no “meu mar salgado”, que pode ser lido como as lágrimas e suor da labuta com a palavras no enfrentamento dos dicionários, mas também remete aos sentimentos das “Minhas mulheres que choram e riem alto, / Minhas noivas dispostas ao divórcio das prendas, / Arquétipos da minha avó cabocla”. O mar salgado parece fazer referência às lágrimas das mulheres que compõem as vozes unidas pelo suor do trabalho da poeta com a palavra.

Há ainda o grande Mar, escrito com inicial maiúscula, formado pelas produções de escritores canônicos, com as quais o infante marujo navegará O eu lírico declarando-se escritor, ao apresentar sua publicação, convoca outras vozes que participam do mundo literário, aqui sob a metáfora do mar: “Lança-te ao Mar com tudo que nele há / De Pessoa, de Neruda, de Carlos, de Adélia, / De Cora, de Bandeira, de Clarice, de Lorca.”

A publicação representa ainda um desamparo para poeta, que reclama: “Viola minhas mentiras, meus fingimentos de Poeta, / Viola minha caixa de Pandora, / Meu anonimato, meu suicídio diário, / Minha textura de negra, minha candura de puta.”. Uma sequência de preocupações que vão da intertextualidade com Fernando Pessoa e com a mitologia grega aos temas do cotidiano, expondo particularidades e contradições da experiência da voz poética.

O verso mistura-se ao cotidiano, e embalado pela noite, é gestado em segredo. Lançar um livro representa a irrupção desse silêncio. Numa leitura condizente com as lentes dos estudos culturais, podemos pensar a publicação como importante etapa na propagação de vozes na literatura. Vozes que outrora foram submergidas pelo cânone, cuja perpetuação e valorização de obras sob um crivo específico (que diz ser estético, mas sustenta-se na conservação do poder simbólico sob as representações de subjetividades), vem sendo minado pela publicação e estudo literário de obras como a de Rita Santana, que desafiam as sistematizações hierárquicas e confrontam referências na partilha do pão estético, como fazem “As comedoras de Batatas”:

Minhas mãos negras estão pretas de terra!
Cozinho batatas! Sirvo-as sôfregas àqueles
que dividem o pão comigo!
Como batatas com meus companheiros,
Como batatas com meus camaradas,
como batatas com outras escribas:
- aquelas que também plantam.
Há outras, mas estão – alhures – do outro lado do front!
São donas de vastas terras improdutivas.

Entorpeço os sentidos descascando versos,
comendo a poesia dos carvoeiros.
Aqueles que dividem o pão com o pastor holandês,
cujos deuses são o transtorno dos girassóis,
e a convulsão de uma noite estrelada.
(SANTANA, 2019, p. 21-22)

A partilha da palavra poética com companheiros, camaradas e escribas que comungam da lida de poeta sinaliza também um lugar social, o de trabalhadoras. Aqui lembramos o que nos diz Conceição Evaristo sobre a escrevivência enquanto expressão que traz para o texto literário o corpo-voz das mulheres negras e suas vivências. O corpo social e coletivo inscreve-se na poética santaniana unindo-se ao coro de artistas que partilham do fazer poético. Uma marca da escrita de Rita Santana já destacada em nosso texto é a intertextualidade, presente no poema “Livro”, assim como no trecho acima, do poema “Comedoras de batatas”. O repertório cultural da autora se faz ver nos seus escritos e nos faz pensar sobre a escrevivência na obra de Rita Santana. Como vimos, sua formação em Letras e sua formação leitora, iniciada na infância, animada pelos versos decorados e declamados na catequese, coroada com o presente do pai, “Os cem sonetos de Amor”, deixa marcas na sua poética. A atriz empresta dramaticidade e a sensação de um espetáculo com voz empostada e

riqueza de imagens e sonoridade congregando referências que vão do clássico à contemporaneidade. Não é possível pensar a obra de Rita Santana longe desse mosaico do seu repertório, que diz muito da autora, mas também da nossa educação nos cursos de letras e nas salas de aula da educação básica, focadas na reprodução do cânone ocidental. Podemos perceber nos trechos de entrevistas expostos e na sua própria poética, como a escrivência de Rita Santana congrega autores canônicos, presente também na apropriação de elementos míticos gregos e judaico-cristãos a partir da sua vivência, redimensionados na inscrição estética da voz empoderada da mulher negra, numa perspectiva contemporânea.

Essa característica da poética santaniana reforça a necessidade de percepção da pluralidade subjetiva da literatura afro-brasileira e suas estratégias para borrar narrativas e irromper contra silenciamentos, expondo questionamentos e com a liberdade para criar conforme os caminhos da sua experiência e imaginação. A obra de Rita Santana requer do leitor alforrias para transitar e rever referências, caminho que percorreremos pelo viés erótico do trabalho estético com a palavra e da inscrição do corpo-voz que nos motiva a persistir na escuta e na busca pela consciência de si, no mistério da existência. Pois, como nos diz Aleilton Fonseca no prefácio de *Cortesarias*: “Ao ouvir seu canto, o leitor se sente mais lírico e humano, porque sua voz ecoa de um lugar íntimo e solene, de onde fluem as divinações da poesia” (SANTANA, 2019, p. 15)



2 MOTIVAÇÃO ERÓTICA E O FAZER POÉTICO

E não existe, para mim, nenhuma diferença entre escrever um bom poema e caminhar sob o sol junto ao corpo da mulher que eu amo.

(LORDE, 2019a, p. 73)

As relações possíveis de serem estabelecidas entre erotismo corpo, palavra e pensamento são inúmeras. Na encruzilhada com o erotismo temos que considerar, por exemplo, a intrigante (e que, para alguns, é tênue) linha que o separa da pornografia. Desvendar essa relação mobiliza investigações teóricas consideradas por diversos prismas: social, de gênero, institucional e etc. Em se tratando de senso comum, pude me deparar com os efeitos do entrelaçamento entre pornografia e erotismo, expressos pela reincidência com que a temática salta aos olhos (ou à imaginação) de quem me interpela sobre a pesquisa de doutorado, demonstrando interesses que refletem moralismos e curiosidades.

Nessa tese, contudo, não é meu objetivo primeiro rastrear essa relação, ainda que ler sobre ela tenha sido necessário como um contato inicial com a temática. Desse modo, sinto necessidade de compartilhar os percursos de leitura que empreendi - sempre cheio de insatisfações e imprecisões - e que me moveram, pela falta, a continuar buscando leituras que parecessem aproximar-se do que a poesia de Rita Santana me inspirava em seu fazer “poético-erótico”, como o percebo e desenvolvo nesse trabalho.

Esboçarei algumas leituras sobre o erotismo, tentando ser fiel ao caminho que percorri, também porque acredito que ele revela não só a estruturação e o amadurecimento da pesquisa, como também fala de acesso à informação no Brasil, destacando a pertinência da crítica feminista para reestruturação de currículos que possam refletir multiplicidades subjetivas.

A pesquisa de Eliane Robert Moraes destaca-se no Brasil pela, tanto em virtude dos seus estudos críticos, como abordaremos, como da organização da Antologia de poesia erótica brasileira (2015). É da editora Brasiliense a coleção Primeiros Passos em que a autora publica em coautoria o volume *O que é pornografia?* (MORAES; LAPEIZ, 1985). Da mesma coleção é seu aparente contraponto: *O que é erotismo?*

(1984), de Lúcia Castello Branco. São leituras que incitam questionamentos sobre como as definições de erotismo e pornografia dizem de um olhar marcado pelos modelos da ética, do direito e da política que são imprudentemente transplantados para a sexualidade, como já alertava a filósofa Eileen O'Neill (1997).

Seria o julgamento presente no emprego dos termos erotismo ou pornografia um indício do olhar e da relação que é estabelecida socialmente com determinadas expressões da sexualidade? Uma definição que introduz *O que é pornografia* funciona como tensionamento que aqui reproduzo para pensar o lugar do olhar na categorização:

De forma geral, se não quisermos apenas reproduzir o chamado discurso do senso comum, é bastante difícil – senão impossível – traçar os limites entre o erótico e o pornográfico. Fiquemos por enquanto com a interessante sugestão de um escritor francês (Alain Robbe-Grillet): *Pornografia é o erotismo dos outros*. (MORAES, p.109, 1984)

Durante muito tempo essa citação me acompanhou, lembrando do aspecto relacional da definição de pornografia. Meu entendimento sobre essa passagem flutuou, mas sempre me convidando a repensar como as definições do pornográfico estão associadas ao que é explicitamente do outro. Ou seja, aquilo com o qual é possível relacionar-se transitoriamente, mas sem que haja pertencimento, ou assumida identificação.

O erotismo enquanto categoria depara-se com a necessidade de estabelecer os limites com a pornografia. Pensando nessa questão, faço uma breve incursão na discussão que envolve ambos, a fim de prosseguir com a discussão teórica sobre o erotismo a partir do pensamento filosófico e literário.

Os estudos sobre a pornografia e o erotismo buscam traçar caminhos bem distintos do senso comum, condizente com o que Antoine Compagnon (2010) nos lembra como sendo os desafios que devem ser empreitados pela teoria literária. Como convém ao método científico, há uma busca latente nesses estudos pela fundamentação etimológica para dar suporte aos desdobramentos teóricos e críticos. Assim sendo, recorre-se às seguintes informações: “pornografia” e “erotismos” são palavras de raízes gregas, sendo a primeira proveniente de porn(o)= prostituta, e graphein= escrita, significando literalmente “escritos sobre prostitutas”. Já “erotismo”

advém de um processo de substantivação do adjetivo erótico, derivado do grego Eros: deus do amor sexual no sentido mais amplo. (MORAES; LAPEIZ, 1985). É um bom ponto de partida para vislumbrarmos possíveis contornos de cada um dos termos e seus alcances.

Os termos possibilitam leituras diversas, em que são exploradas das relações metonímicas, às excludentes. Alguns pesquisadores, ainda que reconheçam a indistinção entre erotismo e pornografia, seguem essa tendência metonímica, a exemplo de Alexandrian, que em *História da literatura erótica* (1993) escreve:

A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnis; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social. Tudo que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. (ALEXANDRIAN, 1993, p.8)

Alexandrian considera mais importante estabelecer diferenças entre erotismo e obscenidade. Signo cujo imaginário comporta doenças, palavras imundas e escatologias, o obsceno representa o que rebaixa a carne. Alexandrian insere o obsceno na tensão entre erotismo e pornografia, interessando-se por pensá-lo como motivador da diferenciação, agora expressa pelo erótico oposto ao obsceno (logo, pornográfico).

Já a etimologia do termo obsceno, é ambígua de acordo com as pesquisas de Eliane Robert Moraes e Lapeiz. Uma possibilidade data do século XX, e é referenciada pelo médico inglês do Havelock Elis, o qual atribui obsceno a uma corruptela ou modificação de scena “fora de cena”, aquilo que não é exposto cotidianamente. Já o dicionário de grande circulação popular, o Aurélio, reporta ao verbete o seguinte: ob = em frente, sceno = cena, significando colocar em cena aquilo que deveria estar nos bastidores, por ser impuro, desonesto. As autoras afinam-se à leitura de Alexandrian insinuando uma correspondência entre o obsceno e o pornográfico:

Talvez nessa ambiguidade possamos encontrar o sentido da pornografia, se entendida como o discurso por excelência veiculador do obsceno: daquilo que se mostra e deveria ser escondido. [MORAES; LAPEIZ, p.9, 1985]

Moraes e Lapeiz ao evidenciarem a obscenidade como aspecto associado à pornografia já sugerem que esta carrega excessos indesejáveis, daquilo que deveria estar sendo velado, interditado socialmente pela moral vigente e os interesses das

classes dominantes, já que as mesmas enfatizam a mudança de categorização do que é erótico a depender do momento histórico no qual a mesma obra é taxada em determinada sociedade.

As análises de pesquisadoras como Eliane Robert de Moraes apoiam-se na argumentação de que ao serem cambiantes, as classificações de um mesmo objeto literário, evidencia-se que erotismo e pornografia estão imbricados. Os esforços por distingui-los estariam, desse modo, à favor da manutenção de certa ordem social, para a qual é imprescindível o estabelecimento de interditos e transgressões. (MORAES; LAPEIZ, 1985)

A pornografia, então, diria sobre o nosso reconhecimento da transgressão e é correspondente, Isso porque é a consciência da transgressão que nos estabelece dentro da ordem cultural, ao passo que, se reconhecemos a transgressão, é porque situamos a lei. Essa lógica de pensamento permite diálogo com o sistema de pensamento estruturalista de Lévi Strauss que assume a interdição ao incesto como fator decisivo na nossa organização social como seres humanos em estado civilizatório.

Concluimos que é reincidente a metonímia como forma de relacionar pornografia e erotismo - que se alternam sendo continente ou conteúdo. A aproximação entre ambos pode ser turbulenta, borrando as margens. Tem-se ainda como uma terceira variável, a obscenidade, cuja forte incidência implica na categorização do pornográfico. Eliane Robert Moraes admite a obscenidade como parâmetro fundamental para ambos:

Uma coisa é certa: seja a pornografia ou erotismo, a característica essencial deste discurso é a sexualidade, e supõe-se que ele tenha uma certa capacidade afrodisíaca (ou ao menos pretenda tê-la), isto é, que excite os apetites ou paixões sexuais de seus “consumidores”. (MORAES, p.109)

A convocação daquele que “consome” algo de natureza erótica ou pornográfica pode ser interpretada de formas diferentes. Para além da percepção de algo da ordem da excitação do leitor, no caso da literatura, há a potência do erotismo de conduzir-nos a nós mesmos, numa investigação do nosso desejo a partir da manifestação da sexualidade de outrem. Vejamos o que diz Eileen O'Neill (1997) sobre a representação de eros em obras de autoria feminina:

O erótico é o que “expressa” excitação sexual e desejo em vez de provocá-los. É o que sugere, coloca-me em contato com sua possibilidade, tornando-me mais consciente de mim mesma como ser físico e sexual. O erótico me faz lembrar de alguma forma, minha própria sensualidade e capacidade para o prazer sexual. O erótico pode causar excitação sexual, mas se isso acontecer, é efeito ulterior e não essencial. (O’NEILL, 1997, p.81)

Nesse trabalho adotamos a perspectiva de erotismo em consonância com o que nos O’Neill, que por sua vez, baseia-se em intelectuais feministas como Luce Irigaray (1985) e, especialmente, Audre Lorde em seu ensaio “Usos do erótico”, sobre o qual trataremos adiante. A literatura erótica é entendida aqui como uma elaboração estética que alude à experiência erótica de conhecimento de si por vias que incluem o exercício da sexualidade. A seguir, abordaremos mais detidamente a teia de questionamentos sobre a experiência erótica como fonte de conhecimento e poder.

Pensar sobre Eros mobilizou intelectuais, poetas e místicos que se sentem convocados, porque em alguma parcela de si, pulsa o desejo de adentrar ao mistério do Deus do Amor. Eros é, em princípio, a busca, característica expressa em *O banquete*, de Platão, no qual Aristófanes nos conta que os seres andróginos, redondos e potentes em seus movimentos, ousaram desafiar o poder de Zeus e, como castigo em forma de contenção de sua astúcia, são separados ao meio e condenados a passarem a vida em busca de sua complementação. Eros nasce, então, como impulso para recompor a antiga natureza, a unidade perdida.

Já no mito de Apuleio, Eros é convocado pela sua mãe, Afrodite, para aplacar sua fúria contra a beleza da mortal Psiquê, cuja adoração estava se espalhando de tal modo que já estava sendo venerada como se fosse o próprio rebento da deusa na terra. A beleza de Psiquê estava atraindo adoradores que passaram a negligenciar os cultos e sacrifícios nos templos da deusa, ativando ainda mais a cólera de Afrodite contra Psiquê, que resolveu tomar providências a respeito

E, imediatamente, chamou seu filho, esse moleque alado e incrivelmente audacioso, de maus hábitos e que com completo e evidente desprezo pela disciplina, anda armado com chamas e dardos pelas casas alheias durante a noite, no intuito de desmanchar casamentos e que, impune, comete as mais vergonhosas ações, além de não fazer nada de bom (APULEIO, 2017, p. 16).

Eros é incumbido pela mãe de castigar Psiquê com a perda da sua dignidade e de sua herança, fazendo-a sucumbir de paixão pelo homem mais horrendo, de modo a inspira em todos, terror e pena. Com a desobediência que lhe é característica, Eros afronta as ordens da mãe e toma a bela Psiquê como esposa, sob a condição de que ela jamais veja o rosto do seu amado. Desse mito podemos extrair que Eros é, então, aquele que não pode ser observado com precisão, só podendo ser sentido a partir da exploração de outros sentidos e do uso da imaginação. A entrega ao desconhecido, com todas as incertezas que isso acarreta, parece ser uma condição para o encontro erótico. O encoberto motiva a experiência erótica. Encoberto que pode ser tanto o mais belo dos deuses, quanto o mais horrendo dos mortais.

As artimanhas de Eros ganham nuances e movências nos escritos de poetas, desconstruindo as tramas convencionais e tecendo novas possibilidades moldadas conforme a atmosfera impressa pela poeta, como investiga O'Neill a respeito das artimanhas e “as várias estratégias que algumas delas têm usado alternativamente em relação a Eros, brincando com ele, assaltando-o ou puxando o tapete debaixo de seus pés e imaginando uma deusa de sua própria invenção.” (O'NEILL, 1997, p. 80). No poema “O palácio de Cristal”, publicado em *Alforrias* (2012), Rita Santana alude ao mito de Eros e Psiquê, atribuindo-lhes novas configurações:

Agora que já não somos,
Torno-te mito perfeito
Dos meus desafios.

Sendo o profanador
Das sacras carnes
Em que minto
O demasiado amor
Que tenho.

Pois se o tenho em excesso,
Mais que o confesso,
Mais que o gozo se dispõe
A sê-lo,
Mais labirinto do tempo,
Mais tormento...

Sendo assim,
Mais avassalador
Que o próprio Eros,

Mais que Psique,
Ainda julgo merecê-lo (SANTANA, 2012, p. 63).

O título do poema sugere uma referência ao majestoso palácio ao qual foi atraída Psiquê, depois de ser levada em cortejo para o alto das montanhas, à espera do seu destino anunciado no oráculo. Psiquê, que em verdade viveu noites prazerosas com o misterioso marido, sucumbiu às tentações de descobrir com quem estava se deitando e, infringindo o acordo, descortina o amado, sendo condenada à desgraça de sua ausência e aos caprichos maldosos de sua sogra, Afrodite, que ficou ainda mais furiosa ao saber da traição do filho. Psiquê foi submetida a tarefas impraticáveis, correndo risco de vida, não fosse pela ajuda misericordiosa que recebeu de outros seres. Os desafios impostos à Psiquê degradaram-lhe a beleza, mas, por fim, resultou no retorno dela aos braços do amado Eros.

No poema de Rita Santana, as características da deidade e de Psiquê deslizam, de modo que as tramas ardilosas do deus do Amor, que a todos é capaz de ludibriar e seduzir, são admitidas como características da amante que, na solidão, projeta um sofrimento desproporcional ao que deveras sente. O desenlace amoroso à leva a ficcionalização do passado dos amantes, como podemos ler na primeira estrofe “Agora que já não somos / Torno-te mito perfeito / Dos meus desafios”. A palavra mito antecipa e faz menção a Eros e Psiquê, mas assume o significado de criação falseada sobre algo ou alguém, nesse caso, uma construção entorno do amado de modo a torná-lo novamente desejável, e mais ainda, sem defeitos. Na segunda estrofe, de grafia aproximada a “mito”, o vocábulo “minto” denuncia a natureza inventiva do “mito perfeito”. Mais uma vez, a leitura da circularidade é possível e os desafios a que o sujeito lírico se refere no começo do poema, encontram espelho na alusão aos desafios de Psiquê para reconciliar-se com o amado. Essa circularidade sugerida pelos sentidos e referências dispostas estruturalmente no poema pode ser estendida à reinvenção das narrativas amorosas e das atuações dos amantes, na fugacidade do desejo e na atualização das empreitadas e desafios amorosos que envolvem uma revisita ao mito de Eros e Psiquê.

Na criação de Rita Santana, o amado é quem profana suas sacras carnes, retificando a sua deidade, num jogo lúdico entre o sagrado e o profano, em que a sua capacidade inventiva de desmesura do afeto que declara, é intensificada pela repetição do “mais” e sobrepõe-se ao próprio deus Eros, em suas artimanhas, como também aos desafios enfrentados por Psiquê. A natureza confessadamente mentirosa do sentimento exacerbado de quem se diz capaz dos maiores desafios para reaver o

enlace amoroso desfeito, expõe a fragilidade das promessas que pretendem subsidiar o enlace amoroso.

O mito de Eros é também ponto de partida para as investigações teóricas sobre o erotismo, Castello Branco (2004, p. 66) retoma-o para expandir a acepção do termo:

O mito grego nos diz que Eros é o deus do amor, que aproxima, mescla, une, multiplica e varia as espécies. As sugestões de movimento e de união, já presentes no mito, vão se repetir na fala dos poetas, dos místicos e dos sexólogos. A ideia de união não se restringe aqui apenas à noção corriqueira de união sexual ou amorosa, que se efetua entre dois seres, mas se estende à ideia de conexão, implícita na palavra “religare” (da qual deriva “religião”) e que atinge outras esferas: a conexão (ou re-união) com a origem da vida (e com o fim, a morte), a conexão com o cosmos (ou com Deus, para os religiosos), que produziria sensações fugazes, mas intensas, de completude e de totalidade.

Desse complexo erótico derivam as incursões de pensadores, como o Bataille, cuja obra *O erotismo* (2014) o articula com a morte e o sagrado, além da vívida relação com Deus, como o toque do Amor em conexão com o cosmos, ganha forte expressão na paixão mítica de Teresa de Ávila. Acrescenta-se ao sentido de união e multiplicação, ressaltado pela pesquisadora, na citação acima, o sentido destacado por Audre Lorde: “A palavra erótico mesma vem da palavra grega *eros*, a personificação de amor em todos seus aspectos – nascido do Caos, e personificando poder criativo e harmonia” (LORDE, 2019a, p.70).

A leitura de Audre Lorde parece partir da genealogia de Eros como deus primordial, conforme dispõe Hesíodo, na sua *Teogonia* (2015), que o descreve assim: “Eros, o mais belo entre os Deuses imortais, / solta-membros, dos Deuses e dos homens todos / ele doma no peito o espírito e a prudente vontade” (HESÍODO, 2015, p. 109). Quando Afrodite nasce do esperma do pênis decepado de Zeus, Eros a acompanha, assim como Desejo e as Musas. Essa genealogia nos auxilia a alcançar a intrínseca relação entre poesia e erotismo que desenvolveremos adiante, a partir da abordagem de Georges Bataille, Audre Lorde e Octávio Paz.

Por ora, destacamos como a natureza esquiva do próprio deus Eros reflete-se nas leituras e criações que o envolvem ou são motivadas pelo erótico. No campo do pensamento teórico sobre o erotismo, não é diferente. Algumas dificuldades encontradas por pensadores e pesquisadores são retratadas como inerentes à condição do erotismo. Pela perspectiva de Bataille, a dupla face do erotismo como

uma experiência individual e ao mesmo tempo coletiva traz um agravante, ao passo que implica necessariamente na participação daquele que pensa sobre o erotismo. Desse modo, “o especialista nunca está à altura do erotismo. Entre todos os problemas, o erotismo é o mais misterioso, o mais geral, o mais à parte.” (BATAILLE, 2014, p. 299)

Apesar de ser o maior dos problemas, na perspectiva de Bataille, falar do erotismo constitui um desafio inerente à natureza erótica, porque sendo da ordem do movediço, nebuloso, misterioso e sagrado, a experiência erótica, *a priori*, escapa à racionalidade. O erótico interessa-se pelo que não é apreensível em sua totalidade, mas desejado em seu movimento de fazer-se entrever. E ainda, “parto essencialmente do princípio de que o erotismo deixa na solidão. O erotismo é ao menos aquilo de que é difícil falar. Por razões que não são apenas convencionais, o erotismo é definido pelo segredo. Ele não pode ser público” (BATAILLE, 2014, p. 278).

O erótico comporta a luz e a sombra, o que é visto, mas também insinuado. A parte que falta e com a qual a imaginação dança para compor a unidade. O prazer da busca é que parece conduzir a experiência erótica em direção ao que nos transcende: o mistério da vida e da morte e a potência do encontro com o que parece inominável (BATAILLE, 2014) ou o que ainda é impronunciado, mas que pode ser acessado pela palavra poética (LORDE, 2019a). Como falar sobre poesia e erotismo, sem falar da experiência individual de afetação? Esse é um dos caminhos para pensar o labirinto do erotismo: inscrevendo-se na busca. Admitindo essa alternativa e colocando algo de nosso, como a imaginação e a poesia, é que suplantamos a nebulosidade do que não pode se fazer nitidamente visível.

Em *O que é erotismo?* livro que, a partir do título, poderia sugerir o desenvolvimento de conceitos que respondam à questão, Lúcia Castello Branco, sabendo dos “desvios enganosos de Eros”, não objetiva um conceito cabal, mas afirma: “Busco o próprio percurso, a trilha cíclica do deus” (CASTELLO BRANCO, 1983, p. 66). Seguindo essa perspectiva, ao longo dessa seção cotejo ponderações teóricas e críticas sobre o erotismo, mas finco no horizonte norteador dessas discussões, o que pude perceber como residual dessas escritas: o erotismo é fugidio e fala muito mais de quem escreve e como o vive do que da sua própria natureza. Desse modo, é do meu lugar de mulher cisgênero, branca e lésbica que empreendo as leituras e tensionamentos com as concepções falocêntricas do erotismo. O caminho escolhido foi o de articulação de leituras sobre o erotismo que auxiliaram e inspiraram

a percebe-lo na obra de Rita Santana para além da tematização dos corpos, mas no próprio fazer poético.

2.1 Erotismo como experiência interior

Falar sobre o erotismo requer uma entrega ao abismo do ser humano, ao inominável, à dificuldade de tentar delinear aquilo cuja silhueta não é apreensível só pelos olhos, senão pelo torpor dos sentidos. O desafio dessa investigação já estava posto por Georges Bataille, quando vê neste, o maior problema do ser humano, o problema que o faz mergulhar no questionamento ontológico sobre a própria existência enquanto indivíduo, mas também como parte integrante de uma coletividade: “Enquanto **animal erótico**, o homem é para si mesmo um problema. O erotismo é em nós a parte problemática” (BATAILLE, 2014, p. 299, grifo nosso).

Bataille, em *O erotismo*, conceitua-o como atividade exclusivamente humana, que nos diferencia dos outros animais, porque a nossa prática sexual não está voltada para utilidade da reprodução, guiada instintivamente, mas encontra fim em si mesma e é uma busca psicológica. Embora erotismo e reprodução não sejam complementares, elas coincidem, porque, assim como o erotismo, “a reprodução coloca em jogo seres descontínuos” (BATAILLE, 2014, p. 35).

O questionamento de si diante das incertezas do futuro, a angústia que provocada no ser humano pela descontinuidade, o leva em direção ao outro, num desejo de desvelamento e fusão. O erotismo, nessa busca por uma continuidade do ser, frustra-se na prática sexual, uma vez que não é possível conceber a continuidade, ainda que haja procriação, pois, mesmo assim, teríamos dois indivíduos descontínuos, gerando um terceiro indivíduo igualmente descontínuo.

A condição limítrofe é comum ao erotismo, intentando violentar a unidade do ser, a fim de descortiná-lo e fundir-se. Nesse sentido, há, no erotismo, uma busca também pela efetivação da morte enquanto unidade. A violência⁸ e a morte são, portanto, comuns ao erotismo. Em *As Lágrimas de Eros* (BATAILLE, 2012), há sugestivo questionamento sobre a relação sexual: “Mas terão caído em erro os que

⁸ Luce Irigaray (1977) ao discorrer sobre o erotismo destaca como a percepção do autoerotismo pode reverter essa lógica de ativo/passivo. A contribuição da feminista soma-se ao que defende Audre Lorde sobre o erotismo como fonte de poder e conhecimento.

chamam “pequena morte” à sua fase terminal, por se aperceberem do seu sentido fúnebre?” (BATAILLE, 2012, p. 28, grifo do autor).

O erotismo é essa experiência ao mesmo tempo individual e coletiva em que os limites entre a vida e a morte são verificados e borrados, rompendo a individualidade, numa tentativa de fusão que aplaque a angústia da descontinuidade humana. O erotismo “é a aprovação da vida até na morte” (BATAILLE, 2014, p. 35). Sendo o erotismo o empenho em alcançar a continuidade e a morte a possibilidade de estabelecê-la, ambas se aproximam, inclusive pela vinculação com o desconhecido.

Para o filósofo, é na consciência da morte que fundamos o questionamento que nos levará à busca psicológica do erotismo. Os ritos fúnebres são para ele um sinal de que há uma preparação e reflexão sobre a morte, que nos difere do comportamento dos outros animais, instaurando o desequilíbrio que leva à experiência interior ou à experiência sagrada. Diferente do profano, que corresponde ao mundo utilitário da lei e da linguagem, o sagrado desintegra a racionalidade, estando para além das limitações discursivas, manifestando-se pela experiência interior ou viagem ao extremo possível do homem.

Na experiência interior, são os estados de êxtase, arrebatamento ou emoção meditada, que possibilitam o desnudamento do ser humano. O princípio do não-saber (uma paródia e transgressão ao saber absoluto de Hegel) orienta e ao cabo, permanece como máxima da experiência sagrada, sobre a qual, apesar de ser sagrada, não é inefável falar.

Bataille (2016, p. 33) acrescenta: “A experiência interior responde à necessidade em que estou – e a existência humana comigo – de pôr tudo em causa (em questão) sem repouso admissível”. O sagrado e a experiência interior são defendidas em oposição à experiência confessional, em suas conduções dogmáticas (moralizantes) que implicam em determinada circunscrição da leitura e das possibilidades de experiência sagrada.

Dentro da organização do pensamento batailliano, confluem a morte o erotismo e o sagrado. Seguindo na esteira da sua proposta, voltamo-nos agora para o sujeito Georges Bataille e sua produção multifacetada, para compreender um pouco mais sobre como essas noções de experiência sagrada e erotismo estão articuladas também com a poesia.

A natureza movediça do erotismo é também uma característica do “inclassificável” Georges Bataille, que “se qualificava, ele mesmo, de filósofo, de santo ou talvez de louco” (LETHIER, 2000, p. 36). Preferindo chamar-se de filósofo, Bataille era bibliotecário e sua produção é transversal às áreas de história, antropologia social, marxismo, crítica de arte e economia, além de escritor.

A obra de Bataille, no tocante ao erotismo, tem alguns pontos de contato com seus pares, poetas e escritores que compõem a revista, tanto no que tange ao surrealismo, em sua valorização da experiência erótica e interesse pela psicanálise, quanto da própria percepção do homem a partir do trabalho e da consciência da morte.

Outro aspecto importante para compreender a linha condutora da visão de mundo batailliana é sua teoria da economia geral, primordialmente, exposta no artigo *A noção de dispêndio*, publicado em 1933, na revista *La Critique Sociale*, que além de um tom inflamado, possui análises que tendem às tensões das lutas de classe, em consonância com o posicionamento do grupo de editores e colaboradores da revista, poetas e escritores de orientação marxista e ligados ao surrealismo, muitos são membros do *Cercle Communiste Démocratique*. Já o texto *A parte maldita*, publicado em 1949, é considerado uma das poucas tentativas do pensador francês de sistematizar sua visão de mundo numa teoria sobre filosofia da natureza, do homem, da economia e da história.

A abordagem econômica – desenvolvida em *A noção de dispêndio* e *A parte maldita* – subverte a lógica da necessidade imperativa de produção e conservação, para partir do consumo e do excesso como pontos fulcrais para o equilíbrio. Ao escrever sobre o erotismo, Bataille está partindo de um pensamento sobre moral, comum à lógica econômica de valorização do excesso, como corrobora Jean Piel, em *Bataille e o mundo*, ao concluir que “assim como a moral de Bataille é propriamente um ‘colocar às avessas’ a moral corrente, suas concepções se apresentam como uma inversão do pensamento econômico” (PIEL, 2016, p. 13, *grifo do autor*).

Em *A noção de dispêndio*, Bataille subverte a necessidade de produção, para pensar a excelência da perda, do consumo, como motor para equilibrar as sociedades. O dispêndio dividido em duas partes, sendo a primeira redutível e correspondente ao mínimo necessário para conservação e produção, ou seja, representa um meio-termo para produção.

A segunda parte é representada pelos dispêndios ditos improdutivos: o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital) representam as atividades que, pelo menos nas condições primitivas, têm em si mesmas seu fim (BATAILLE, 2016, p. 21).

Bataille reserva à essa segunda parte, o uso do termo dispêndio, já que nelas a perda é valorizada por ser proporcional ao verdadeiro sentido da atividade. Dentre as produções de arte, a literatura é um dispêndio simbólico, lida a partir de uma perspectiva aristotélica que valoriza a representação simbólica da perda no trágico, e na comédia, também concebida como uma forma menor, Bataille (2016, p. 23, grifo do autor) diz faltar a sedução presente naquela.

O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas da expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de dispêndio: significa, com efeito, do modo mais preciso, criação por meio da perda. Seu sentido, portando, é vizinho do de *sacrifício*.

Com base nessa leitura dos processos de consumo, produção e reprodução nas sociedades, Bataille admite a poesia como sinônimo de dispêndio, ou seja, como perda necessária para manter o equilíbrio. O mesmo ocorre com o erótico, a morte e o luxo: não há neles uma finalidade de consumo voltado para produção ou para manutenção do trabalho, entendido como uma disciplina reguladora da violência.

Dividido entre os dois mundos, o profano e o sagrado, a poesia é a criação que se nega à utilidade do mundo profano, devolvendo-nos a apreensão do ilimitado das coisas, a partir do atravessamento pela experiência interior.

Esta identidade do homem e da poesia não tem somente o poder de opor a moral e a religião e de fazer da religião a obra do homem (não de Deus, não da transcendência da razão), ela entrega à poesia o mundo em que nos movemos. Este mundo, com efeito, não é redutível às coisas, que nos são ao mesmo tempo estranhas e submetidas. Este mundo não é o mundo profano, prosaico e sem sedução do trabalho (é aos olhos dos "introvertidos", que não encontram na exterioridade a poesia, pois a verdade do mundo se reduz à da coisa): a poesia, que nega e destrói o limite das coisas, tem apenas a virtude de nos entregar sua ausência de limite; o mundo, numa palavra, nos é dado quando a imagem que temos dele é sagrada, pois tudo o que é sagrado é poético, tudo o que é poético é sagrado (BATAILLE, 1898, p.73).

Ao sagrado não pertence, no pensamento batailliano, o trabalho, cuja ocupação que opõe-se à propulsão do homem de abandonar-se aos excessos praticar transgressões: “o que o mundo do trabalho exclui por meio dos interditos é a violência; no domínio em que situo minha busca, trata-se ao mesmo tempo da reprodução e da morte” (BATAILLE, 2014, p. 65). Se para Bataille (2014, p. 40), “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”, o trabalho é uma interdição à própria experiência interior, ou sagrada, jornada que conecta o erotismo e a poesia.

Nesses termos, pensando agora sobre a obra de Rita Santana, vemos como o erotismo expressa-se não apenas nas temáticas que envolvem o êxtase e a angústia comuns à experiência interior, mas também a relação com o mundo profano em suas demandas que tensionam e se opõem ao desejo da poeta de se deter à criação literária, como podemos ler no trecho a seguir, do poema “Os meus”, publicado em *Tratado das Veias* (SANTANA, 2006, p. 83).

Minha língua seca, minha gente padece,
Enquanto eu sonho com palavras,
E eles, humanos mal iluminados,
Surfistas peraltas da miséria,
Eles querem aquilo.
Eles querem aquilo.
Eles querem aquilo.
Eles querem aquilo.
E eu aqui, culpada por atentar para o belo.
O Belo estapeia na minha cara
Que devo voltar e servir à obra humana cotidiana,
Devo ser louca diante da lousa!
Devo ser operária mal paga do mercado-roda.

Nos versos acima, a dedicação à poesia é confrontada com as ocupações cotidianas do trabalho, essa atividade de regulação e controle para que o ser humano seja afastado de tudo que é da ordem do dispêndio, para usar os termos de Bataille (2016). O eu lírico culpa-se “por atentar ao belo”, ao passo que os seus pares estão num movimento repetitivo de sobrevivência e projeção do desejo em algo distante de todos: “eles querem aquilo”. Ou, em outra possibilidade de leitura, o eu lírico é que dista dos demais, como também dos seus objetos de desejo. Há uma oposição entre a denúncia do eu lírico em “Minha língua seca” que sonha com palavras e os “Surfistas peraltas da miséria”. Imersos na água, em manobras com a sua condição de classe,

a situação de miséria dos “humanos mal iluminados” é diametralmente oposta à sede pelo belo e ao deleite com a palavra sonhada pelo eu lírico.

Nas duas situações, há um líquido, que no caso da poeta sedenta de palavras, falta à boca, mas, para os demais humanos, é abundante como o mar. A repetição do verso “eles querem aquilo” sugere um jogo cíclico como as ondas do mar, que sempre despontam no horizonte, tal qual “aquilo” que é desejado pelas outras pessoas. Pode-se dizer que há um divertimento pelas manobras dos peraltas e mal iluminados, mas há também uma alienação perversa do jogo de desejo que é projetado repetidamente no inalcançável, submetidos à condição de miserabilidade.

2.2 Erotismo como poder poético

Para as intelectuais negras Audre Lorde e bell hooks, o erotismo é um poder de autorrealização, que motiva buscas e é também uma fonte de informação cara às mulheres. Lorde (2019a, p. 67) define-o como “um recurso intrínseco a cada uma de nós localizado num plano profundamente feminino e espiritual e tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados”.

O erotismo, desse modo, não está restrito às práticas sexuais, mas diz respeito às experiências de busca e de prazer que são vivenciadas a partir do parâmetro de plenitude e intensidade de conexão consigo e com quem mais esteja envolvido. A experiência com o erótico é vivida no encontro amoroso, mas também na culinária, na pesquisa, no trabalho, nas artes e tudo mais que possa ser alcançado tão profundamente que nos tome e faça com que não seja mais possível estar na mediocridade, alcançando expectativas que nos foram projetadas, nos diversos setores da vida, seja amorosa, profissional ou até mesmo nas escolhas cotidianas. Isso implica num trabalho intenso, consigo, com a palavra, com o tempo, com o outro, e que se afasta da lógica da sociedade da informação, da velocidade, produtividade, do registro nas redes sociais daquilo que se passa sem que seja experimentado de fato.

Para compreender melhor o que Lorde (2019a, p. 71, grifo da autora) chama de experiência eroticamente satisfatória, é necessário elucidar o funcionamento do erotismo na percepção da feminista estadunidense:

O erótico, para mim, opera de várias formas, e a primeira delas consiste em fornecer o poder que vem de compartilhar intimamente alguma atividade com outra pessoa. (...) Outra maneira importante por meio da qual a conexão com o erótico opera é ressaltar de forma franca e destemida a minha capacidade para o gozo. (...) Essa autoconexão compartilhada é uma extensão do gozo que me sei capaz de sentir, um lembrete da minha capacidade de sentir. E esse saber profundo e insubstituível da minha capacidade para o gozo acaba por exigir que minha vida inteira seja vivida com a compreensão de que tal satisfação é possível, e de que ela não precisa ser chamada de *casamento*, nem de *deus*, nem de *vida eterna*.

O resultado da entrega ao erótico é uma vida que preza pelo autêntico sentir, desinteressada na plasticidade das sensações que não trazem consigo a presença, a busca, o prazer da partilha, da intensidade de estar presente na experiência, colocando tudo de si que seja possível para que o máximo de realização seja alcançado.

As implicações dessas experiências eroticamente satisfatórias, como define Audre Lorde, são contrárias à contenção que interessa ao capitalismo, ao patriarcado. Viver a vida em sua plenitude erótica implica, desse modo, em negar o convencionalmente estabelecido como parâmetro do que deve ser alcançado para realizar nossa autoconexão, tornando-nos menos dispostas a renunciar à satisfação e ao empoderamento das experiências profundamente vividas. Ao conhecermo-nos, ousando novos caminhos e possibilidades do erótico, Audre Lorde acredita que a sensação passa a não ser o bastante:

Essa é uma razão de o erótico ser tão temido e tão frequentemente restrito ao quarto, isso quando é reconhecido. Pois uma vez que começamos a sentir com intensidade todos os aspectos das nossas vidas, começamos a exigir de nós, e do que buscamos em nossas vidas, que estejamos de acordo com aquele gozo do qual nos sabemos capazes (LORDE, 2019a, p. 71).

Uma forma eficaz de conter o poder do erotismo é semeando a descrença, a suspeita de que se trata de uma superficialidade que inferioriza as mulheres, pregando assim que, para sermos fortes, e mais ainda, moralmente valorosas, é necessário negar o erótico. Os critérios de força, contudo, seguem os parâmetros do masculino e afastam-nos da fonte de poder e informação que liberta nossa atuação e pensamento.

As diversas formas de repressão do erotismo, institucionalizadas ou não, estabelecem também a transgressão, conforme nos aponta Bataille. Essa mobilização

de controle dá indícios de que há no erotismo uma potência que pode ser desestabilizadora da ordem patriarcal. Para Lorde (2019a, p. 67), o erótico é uma fonte de poder e informação que vem sendo desacreditada como forma de manter a opressão às mulheres, posto que:

Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres isso significou a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas.

A partir dessa estratégia, o erotismo vai sendo confundido com o pornográfico, que para Audre Lorde é o mero enfoque na plasticidade da sensação, no uso e abuso do sexual, que diverge do compartilhamento da experiência satisfatoriamente erótica. O funcionamento do erotismo, enquanto autoconexão partilhada, dá-se pela combinação da ênfase na capacidade de gozar e de “compartilhar o gozo, seja ele físico, emocional, psíquico ou intelectual” (LORDE, 2019a, p. 71).

Nesse aspecto, Audre Lorde e bell hooks aproximam-se ainda mais, pois pensam o erotismo como um recurso capaz de fornecer as bases para um pensamento que incorpora e transcende a racionalidade:

A compreensão de que eros é uma força que intensifica nosso esforço global de autorrealização, de que ele pode fornecer uma base epistemológica que nos permita explicar como conhecemos aquilo que conhecemos, possibilita tanto professores quanto estudantes a usar tal energia no contexto da sala de aula de forma a revigorar a discussão e estimular a imaginação crítica (hooks, 2014, p. 118).

O uso da energia erótica impulsionando o aprendizado que une docentes e discentes é uma das formas de integração entre mente e corpo, no sentido contrário à separação que foi sendo cristalizada, como domínios correspondentes ao masculino e ao feminino, respectivamente. Esse pensamento tem suas raízes em Platão e é consolidado nos discursos da Igreja, sendo incorporado pela cultura, numa perpetuação que pode ser percebida na força com que o corpo é negado em ambientes em que a mente ganha destaque, como a sala de aula:

Entrando em sala de aula determinadas a anular o corpo e a nos entregar por inteiro à mente, nós demonstramos através de nossos

seres o quão profundamente aceitamos o pressuposto de que a paixão tem lugar na sala de aula. A repressão e a negação permitem-nos esquecer e, então, tentar, desesperadamente, recuperar a nós mesmas, nossos sentimentos, nossas paixões em algum lugar privado – depois da aula (hooks, 2014, p.115).

Esse apagamento do corpo não pode ser perpetuado por oposições entre o que é racional e o que é sentido, estabelecendo apenas para este, o lugar do erotismo. Quando Audre Lorde diz que o erotismo é um recurso que paira num plano profundo, feminino e espiritual, ela ressalta que é no feminino que é possível conciliar o que temos aprendido com a percepção de racionalidade da tradição europeia e o conhecimento ancestral, experienciado. Então o erotismo não seria a negação da racionalidade, mas a incorporação da experiência e o que há de transcendental e muitas vezes partilhado fora da linguagem ou através da poesia: “Nós podemos nos treinar a respeitar nossos sentimentos e transpô-los em uma linguagem para que possam ser compartilhados. E onde aquela linguagem ainda não existe, é nossa poesia que ajuda a tecê-la” (LORDE, 2019a, p. 137).

A sistematização hierárquica e binária não encontra lugar na experiência erótica, em que as áreas de atuação profissional, artística e amorosa estão articuladas, a ponto de Audre Lorde afirmar que não há, para ela, “nenhuma diferença entre escrever um bom poema e caminhar sob o sol junto ao corpo e uma mulher que eu amo” (LORDE, 2019a, p. 73). Nessa expansão promovida pela entrega erótica à vida e às experiências, o trabalho pode ganhar uma conotação mais prazerosa. Essa perspectiva afasta-se do que Bataille (2014) defendia, já que para ele o trabalho é sempre uma interdição ao desejo do encontro erótico.

Diferente do pensamento batailliano que articula erotismo, morte e violação, para as intelectuais negras em tela, o erotismo é potência de autorrealização, motivando a vida em suas facetas. A lógica de invasão do outro, que seria a busca do encontro erótico para Bataille, pode ser percebida como uma expressão falocêntrica e bélica que contrasta com a conotação de partilha que Audre Lorde apresenta. Talvez, isso deva-se ao fato de que o lugar de lésbica, feminista e negra da pensadora, para quem não há sequer a expectativa de sobrevivência, como ela denuncia, a vida e a potência do encontro tornam-se a tessitura do seu pensamento.

Em seu ensaio, *Poesia não é um luxo*, Lorde (2019a, p. 47) opõe-se ao utilitarismo do capitalismo e expõe a força que pode ser verificada e acessada pelo exercício da poesia, como libertação essencial para vida das mulheres:

Para mulheres, então, poesia não é um luxo. É uma necessidade vital de nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção à sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável. Poesia é a maneira com que ajudamos a dar nome ao inominado, para que possa ser pensado. O horizonte mais distante de nossas esperanças e medos é calçado por nossos poemas, talhado das experiências pétreas de nossas vidas diárias.

A vida diária como base para produção poética das mulheres também é abordada por Glória Anzaldúa, em *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (2000), em que ela se dirige especificamente às mulheres mestiças dos países do terceiro mundo, motivando-as a escrever como e quando for possível, afastando-se dos valores e da estética consagrada pela crítica, mas porque outras formas de dizer e de fazer poesia estão potencialmente nessas mulheres:

Escreva sobre o que mais nos liga à vida, a sensação do corpo, a imagem vista, a expansão da psique em tranquilidade: momentos de alta intensidade, seus movimentos, sons, pensamentos. Mesmo se estivermos famintas, não somos pobres de experiências (ANZALDÚA, 2000, p. 235).

São ameaçadoras as mulheres que usam o poder da escrita para se colocar no centro da representação erótica, imprimindo seu olhar e desfazendo-se das amarras machistas da coisificação dos corpos femininos, que se soma ao racismo colonial, quando se trata das mulheres negras.

Escrever é perigoso porque temos medo do que a escrita revela: os medos, as raivas, a força de uma mulher sob uma opressão tripla ou quádrupla. Porém neste ato reside nossa sobrevivência, porque uma mulher que escreve tem poder. E uma mulher com poder é temida (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

A poesia é também forma de existir e resistir à invisibilidade, mas também às atrocidades do capitalismo que transforma tudo em produto, em utilidade. Escrever poesia é sair dessa lógica para atentar à outras formas de informação e de partilha.

Dizer do que é vivido no erótico é possível a partir da poesia, conectando pessoas e dando nome, imagem, sensação para chegar mais próximo do outro, na partilha que possa expressar também a potência do erotismo, forjando palavras e fendas para vislumbrar em última instância, a ação revolucionária.

A abordagem de Octávio Paz, em relação à poesia, assemelha-se à essa perspectiva subversiva e necessária da poesia ao considerar que: “Poesia: forma verbal de pouca utilidade e preço vil. Poesia: gasto, dispêndio, desperdício” (PAZ, 1993, p. 143). Ao usar o termo dispêndio, Paz parece convocar a perspectiva de Bataille que, como vimos, agrupamento da morte, erotismo, sacrifício, poesia e luxo como formas que se opõem à produção e conservação, mas que garantem um equilíbrio. Audre Lorde, todavia, ao afirmar que poesia não é um luxo, parece nos dizer que o luxo pode ser tomado como algo supérfluo, assim como para alguns pode ser a poesia, justamente por ser algo que não possui valor de mercadoria, mas que possibilita uma partilha da ordem do erótico, é vital e revolucionária.

Opondo a produção dos poetas à lógica do mercado, Octávio Paz, em *A outra voz* (1993), diz que diferente da pintura e da escultura que possuem formas, podendo ser comercializado ou transformados em objetos de especulação monetária, a poesia é “uma lufada de ar que não ocupa lugar no espaço” e precisa da imaginação, no jogo necessário com o leitor, para que aconteça o “grande mistério: o poema [que] contém poesia sob a condição de não guardá-la; está feito para espargi-la, derramá-la, como a jarra que verte o vinho e a água” (PAZ, 1993, p. 143):

Ao contrário do quadro, o poema não mostra imagens, nem figuras: é um conjunto verbal que provoca no leitor, ou no ouvinte, um fornecedor de imagens mentais. A poesia se ouve com os ouvidos, mas se vê com o entendimento. Suas imagens são criaturas anfíbias: são ideias e são formas, são sons e são silêncio. (PAZ, 1993, p. 143).

A forma como a poesia lida com a matéria das palavras chama a atenção de Octávio Paz, por buscar a construção de sons, imagens, sensações numa articulação de palavras cuja apreensão nem sempre se dá via racionalidade cognitiva. Nesse sentido, as palavras na expressão poética subvertem a lógica da comunicação que é interessada na emissão de uma mensagem com o mínimo ruído possível, assim como o erotismo subverte a finalidade reprodutiva. Assim, “a imaginação é o agente que

move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora” (PAZ, 1994, p. 12).

A participação necessária a que nos impõe o jogo erótico é comum à leitura literária, ao fazer literário. Essa articulação entre autor, texto e leitor no seio da imaginação faz da poesia um lugar privilegiado do erotismo. O poeta mexicano Octávio Paz, inclinado a pensar sobre filosofia e linguagem, afirma: “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12).

A linguagem poética e o erotismo utilizam-se da metáfora para exprimir sensações. A imaginação é o canal que converte o som das palavras em imagens e é fonte necessária no jogo erótico, que pode ser compreendido como uma subjetivação do sexo, tomado como signo de simbiose, de jogo cooperativo. A imaginação nesse caso é responsável pelas imagens dos corpos, gerando sensações no plano das ideias e que retornam para o corpo. Os sentidos são submetidos à imaginação de tal modo que Octávio Paz afirma que sonhando ou em atividade sexual, abraçamos fantasmas. A percepção do erótico como algo que está na subjetividade e busca dar vazão ao desejo de alcançar algo que está no outro, que está no encontro, possível por meio da imaginação.

O erotismo – entendido como atividade exclusivamente humana da relação sexual como busca psíquica (BATAILLE, 2014) – ao aludir aos sentidos corpóreos, incorre num mergulho individual em projeções dos nossos desejos. Pode-se dizer, então, que o erotismo atende às exigências da sexualidade reclusa ao privado. Ainda que haja encontro de corpos, o erotismo dá-se no plano das ideias, convertidas em sensações que estimulam o corpo:

Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida. Ambos, o amor e o erotismo – dupla chama – se alimentam do fogo original: a sexualidade. Eles voltam sempre à fonte primordial, a Pã e seu alarido que estremece a selva (PAZ, 1994, p. 185).

Há uma constante nas abordagens entre erotismo e poesia que é a percepção de que há algo de profundo, sagrado, uma experiência interior, ou um fogo primordial de onde provém a energia erótica, a poesia. De forma particular, Paz (1993) arremata a noção de produção poética, expondo sua ambivalência entre ser revolucionária, mas

também reacionária, estar comprometida com o que é da ordem do dia, mas também com o que vem de longe e é muito antigo:

Todos os poetas, nesses momentos longos ou curtos, repetidos ou isolados, em que são realmente poetas, ouvem a voz **outra**. É sua e é alheia, é de ninguém e é de todos. Nada distingue o poeta dos outros homens e mulheres, salvo esses momentos – raros, embora frequentes – em que, sendo ele mesmo, é outro. Possessão de forças e poderes estranhos, erupção de fundo psíquico enterrado no mais íntimo de seu ser, ou peregrina faculdade para associar palavras, imagens, sons, formas? Não é fácil responder a essas perguntas (PAZ, 1993, p. 140, grifo do autor).

Octávio Paz, ao escrever *A Outra Voz*, perscrutava os poetas modernos em suas construções que a um só tempo rompiam e reafirmavam a Modernidade. Esse movimento não é estranho, contudo, a todos os que, como ele diz, são realmente poetas.

Na obra de Rita Santana, conforme viemos expondo ao longo desse trabalho que ora se afunila e se aproximando do objetivo central de perceber a escrita erótica santaniana na metáfora entre corpo e palavra, verificamos a tematização do fazer poético e a frequência com que outras figuras femininas comparecem no texto estendendo a relação entre erotismo e fazer poético para o hoje, mas também em tempos muito antigos.

Desse modo, faremos uma leitura do poema *A escreiba*, que abre o seu livro *Alforrias*, dando continuidade à metáfora da água que marca igualmente o primogênito poema da publicação anterior, *Tratado das veias*, cujo título é “Livro”. Aqui, de forma diversa e ainda em contiguidade, a metáfora do livro como marujo no mar das publicações literárias é metamorfoseado no poema *A escreiba* como uma escritã que navegando é acometida pela força do grito estrelar:

A ESCRIBA

A estrela entregou-se ao negrume das nuvens
E sucumbiu ao despenhadeiro da Finitude.
Antes, cuspiu o seu grito de fogo
Sobre o plúmbeo das águas,
Sobre a baía do espaço todo azul.

Enquanto a escritã das coisas vãs,
Sem contê-las - as estrelas
Tremia diante do leme sem controle.

E via içarem suas velas acesas
Sobre montanhas de cinzas azuis.

A escriba crivada de falas
Perece do silêncio das Constelações

E da hedionda mudez dos Astros (SANTANA, 2012, p. 21).

Se no poema “Livro” a “embriaguez da noite” e a “inspirada subversão de Musa” são imagens que remetem à inspiração para a escrita poética, a correspondência no poema *A escriba* pode ser lida na representação da estrela em sua entrega erótica à mortalidade, à finitude. No livro *Tratado das Veias*, cujo caráter Rita Santana classifica como verborrágico, no poema-manifesto, espécie de estandarte da obra, figurava a Musa sendo assaltada em sua embriaguez da noite, na revolução silenciosa que o eu lírico combina com seus camaradas. A palavra poética é uma arma quente, usada na calada da noite, entre a poesia das estrelas. Já no poema em tela, do livro *Alforrias*, a estrela escolhe entregar-se ao desconhecido, à finitude, e nesse derradeiro grito, lança-se sobre o mar em que a escriba está perdendo o controle metaforicamente da navegação que o “Livro” anterior já ameaçava. Sem o controle do remo da palavra, em *A escriba*, a poeta é crivada de falas, perecendo desses atravessamentos que o luminoso promove.

Assim, “A escriba crivada de falas / Perece do silêncio das Constelações / E da hedionda mudez dos Astros.” O arrebatamento pela experiência com o Sagrado e sua impossibilidade de ser expressada dá-se porque, para o tradutor de mitos gregos, Torrano (2015, p. 13):

[...] é um discurso sobre o nefando e sobre o inefável, i.e., um discurso sobre a experiência do Sagrado, um discurso sobre o que não pode ser dito, quer por ser motivo do mais desgraçado horror (o Nefando), quer por ser motivo e objeto da mais sublime vivência (o Inefável).

Essa compreensão da experiência de contato com o sagrado corrobora a perspectiva de um encontro de arrebatamento erótico em que a escriba é atravessada pelas estrelas e desata em seu livro-embarcação, sem controle das falas e, paradoxalmente, emudecida.

O “despenhadeiro” da estrela encontra o sentido de completude numa atmosfera de mistério, em que o seu grito de fogo alcança a escrivã navegante, em

plena baía – interpretação ancorada na percepção da assonância marcada pela vogal “u”, no verso “A estrela entregou-se ao negrume das nuvens”. Entrega erótica que mantém uma conexão com os quatro elementos da natureza, cuja referência pode ser percebida no etéreo das nuvens, no fogo, nas águas e o “espaço todo azul”, que nessa leitura corresponderia ao próprio planeta Terra.

A transmutação da estrela entregue à mortalidade ganha força no simbolismo do fogo. Atingida pelo grito de fogo da estrela cadente, a escritora fica absorta, “crivada de falas” e “padecendo da hedionda mudez dos astros”. Esse jogo com a mortalidade e a sabedoria acessada pelos humanos lembra o fogo do conhecimento que Prometeu rouba dos imortais, sendo condenado a ter seu fígado devorado e regenerado por toda a eternidade. Num movimento diverso ao então mortal Prometeu, é a estrela quem abandona a imortalidade, entregando-se à finitude.

É interessante perceber como o poema *A escriba* dialoga com a metáfora da embarcação que se lança ao mar, já presente no poema “Livro”, de *Tratado das Veias* (SANTANA, 2006). O marujo de outrora pode ser lido na “escritora das coisas vãs”, que por sua vez, quando é surpreendida pelo despenhadeiro das estrelas, transmuta-se em “escritora crivada de falas”. A profissão de escriba é tradicionalmente masculina de domínio da escrita e trabalho com manuscritos e ainda textos ditados ou leis.

O erotismo em Rita Santana dá-se, então, na perspectiva das intelectuais negras Audre Lorde e bell hooks que o pensam a partir do paradigma do poder de autorrealização e que pode ser compartilhado, entre outras formas, pela linguagem poética. Quando Audre Lorde admite o erotismo como um recurso da ordem do feminino e espiritual, capaz de proporcionar outras formas de acesso a informações, numa conciliação entre o que conhecemos como pensamento racional e aquilo que é cavado na experiência erótica, parece-nos que trata do que, na poesia de Rita Santana, pode ser lido como esse atravessamento da “escritora crivada de falas”.

Para dar voz às estrelas que a emudecem das coisas vãs e a fazem uma escritora do que a transcende – talvez porque esteja muito além da sua individualidade, da apreensão meramente racional – são necessárias alforrias poéticas, que no sentido atribuído pela própria poeta é a “tentativa de ser liberta e atrair palavras e sons alforriados”.

Santana produz uma poética que se pauta no erótico como comunhão de saberes e, para isso, é preciso atrair palavras e sons alforriados. Libertar a palavra, na escrita santaniana, é movimento, assunção de vozes e, ao mesmo tempo,

deslocamento do que está consagrado, fazendo com que sejam possíveis a expressão poética que reencena os corpos, a experiência erótica das mulheres em sua criatividade para existir e resistir.

3 Mulheres escrevem a poesia erótica brasileira

Cá estamos na continuidade da desobediência. Por refutarmos as dinâmicas literárias que, a cada dia, fabricam a nossa invisibilidade. Por sabermos que somos muitas em profundas relações com a palavra. Por sentirmos uma necessidade avassaladora de falar com outres, ouvir as palavras suas. Por sabermos que alguns nos querem mortas (GALDINO, 2017, p.7).

A história da literatura erótica ocidental é marcada pela represália que implicou publicações que circularam clandestinamente, desconfiança e toda sorte de exposição pública daqueles que postergaram a moral cristã em voga. A associação entre mulheres e autoria de poesia erótica é marcada mais incisivamente pelo silenciamento. Nessa seção propomos uma discussão sobre autoria feminina de poemas eróticos, pensando a peculiaridade dessa expressão do erotismo. Interessamos ainda perceber uma tradição da poesia erótica brasileira de autoria feminina, da qual consideraremos poetas cujas publicações recebem atenção da crítica por serem vozes que insurgem num território maioritariamente de autoria masculina, sendo destacadas como poetas inaugurais, embora seja importante ressaltar que, em virtude das dificuldades que a marginalização da poesia erótica, em especial de autoria feminina, enfrentou ao longo da história, não é possível estabelecer pioneirismo, mas nomes que incluem tanto poetas que fazem parte do cânone literário e cujo viés erótico foi reconhecido em sua obra, como poetas pouco conhecidas.

Objetivamos ao convocar essas vozes evidenciar uma produção de autoria feminina que abre caminhos para novas escritoras e obras que dialoguem com o erotismo, como tem feito Rita Santana. Dando continuidade às discussões do capítulo anterior acerca da literatura de autoria negra, discutimos a expressão do erotismo na poesia de Miriam Alves e Mel Ádun, poetas que constroem a cena literária afro-brasileira contemporânea, assim como Rita Santana, e cujas obras sinalizam a multiplicidade das representações eróticas.

Se nos desafiarmos a pensar pensamos em uma tradição da poesia erótica brasileira de autoria feminina, talvez alguns nomes sejam facilmente lembrados, como

Hilda Hilst, Gilka Machado e Adélia Prado. Todavia, é possível que não consigamos elencar um número expressivo de poetisas com expressão erótica e isso, em parte, pode ser justificado pelo que Mário de Andrade em “Prefácio para Macunaíma” (1995) chama atenção para o fato de que “uma pornografia desorganizada é também da quotidianidade (sic) nacional” (ANDRADE, 1995, p. 551 *apud* MORAES, 2015, p.21).

De acordo com a estudiosa da temática, Eliane Robert de Moraes (2015), essa desorganização do acervo erótico da poesia brasileira, que o próprio Mário de Andrade opõe à “pornografia organizada” dos gregos, alemães e italianos, é um dos obstáculos significativos para o reconhecimento da literatura erótica no Brasil. O primeiro entrave assinalado por Moraes (2015, p. 22) ultrapassa os limites nacionais e diz respeito às coerções ocidentais no que tange à literatura erótica e que:

Por certo, essa característica não teria sido diferente no Brasil, cuja história traz fortes marcas da moral cristã e do julgo patriarcal que, aliado a outras formas de repressão, também precipitaram mecanismos eficazes de censura às manifestações licenciosas.

É possivelmente em virtude dessa censura que o segundo empecilho se impõe: a já identificada desorganização dos textos obscenos, que em virtude das represálias, teriam ficado à margem dos “círculos letrados”, o que, por fim, contribui para seu apagamento. Esses fatores explicam a dificuldade de reconhecimento no Brasil de uma tradição literária de poesia erótica. Contudo, quando nos perguntamos especificamente sobre a presença da autoria feminina na literatura erótica, de um modo geral, a quantidade de mulheres que têm suas obras eróticas publicadas e reconhecidas é muito menor que a de homens. Um exemplo dessa disparidade pode ser verificado na antologia *Poemas eróticos em tradução* (2006), organizada e traduzida por José Paulo Paes, e que é composta por poemas eróticos canônicos ocidentais, num recorte que contempla os períodos artísticos desde a Antiguidade clássica até o Surrealismo. Em relação à presença das mulheres na antologia, Paes (2006, p. 16) constata:

Patente ao longo de todo itinerário da poesia erótica do Ocidente, essa reificação da mulher aponta para a hegemonia quase total de um discurso por assim dizer falocêntrico em que o eros feminino só aparece como ausência ou vazio delimitador. Se em mais não fosse, confirma-o estatisticamente a presença de uma só poeta-mulher entre tantos poetas-homens reunidos nessa antologia.

A única escritora que participa da antologia é Joyce Mansour, que por sinal é a última do livro. Carece, à observação registrada por Paes (2006), um desenvolvimento que faça ver os fatores que levam à pouca disseminação da poesia erótica de autoria feminina, levando em consideração a transgressão que representa para as mulheres falarem da própria sexualidade. Desenvolveremos as reflexões sobre essas questões ao longo da nossa discussão sobre autoria feminina, literatura e erotismo.

Se as mulheres no papel de escritoras não figuram em número expressivo ou em equidade na tradição de poesia erótica e nas antologias, é sobre seus corpos e afetos que tratam a maioria dos poemas. Isso porque os poemas estão circunscritos a um padrão heteronormativo das relações sexuais, comum ao discurso hegemônico, e abordam as mulheres como objeto de satisfação do desejo masculino, numa lógica de violação e sacrifício comum ao erotismo (BATAILLE, 2014) e centrado na afirmação da virilidade. A mulher figura como uma presa a ser violada, e os estereótipos da mulher santa e da puta, tão recorrentes na literatura canônica de autoria masculina, servem ao propósito de reforçar a mulher como o outro do desejo masculino, na sua contenção ou extravasamento.

A preponderância de homens escrevendo poesia erótica pode também ser lida como a consequência de um sistema de organização social que investe de poder os homens em suas práticas de afirmação bélica da virilidade, uma vez que, segundo Bourdieu (2010, p. 29), “as manifestações (legítimas ou ilegítimas) da virilidade se situam na lógica da proeza, da exploração, do que traz honra”. As relações sexuais dão-se no campo da tomada de território e negociações políticas e econômicas empenhadas em manter o controle dos corpos e do exercício das sexualidades das mulheres.

Opondo-se à essa lógica, a poesia erótica de autoria feminina tem a potência de libertação, ao passo que exprime desejos e constrói um campo simbólico de fortalecimento das mulheres pelo exercício da sexualidade via imaginação. O tabu da poesia erótica é acentuado quando se trata de autoria feminina e nesse sentido são muito relevantes as contribuições que os estudos de gênero trazem para a literatura brasileira. Através de um trabalho por vezes de caráter arqueológico, tais estudos enfatizam obras de autoras silenciadas pela historiografia literária, produzindo críticas de pesquisadoras interessadas pela face oculta do erotismo cujo ponto de partida é o desejo feminino.

Uma forma de conhecer outras poetisas cuja temática erótica perpassa sua escrita é iniciar uma busca pelas antologias de poesia erótica brasileira. Dentro do recorte temporal e de autoria a que nos propomos nesse estudo, a antologia mais recente cuja circulação teve maior visibilidade é a *Antologia da poesia erótica brasileira* (2015), organizada por Eliane Robert Moraes, que reúne cerca de 150 poetisas, sendo 11 autoras e alguns anônimos.

Destacamos a presença de poemas de autoria desconhecida nas antologias eróticas, fato que insufla nosso pensamento para considerar a probabilidade de tratarem-se de escritoras que, em virtude do tabu social em torno da sexualidade da mulher, adotaram pseudônimos masculinos, enveredando por caminhos que podem levar à dissolução da autoria ao longo dos anos, ou mesmo imediata divulgação desses poemas já anonimamente.

Na *Antologia da poesia erótica brasileira* (2015), a pesquisa realizada por Eliane Robert Moraes faz um levantamento de cerca de trezentos autores e mais de mil poemas, num intervalo que vai desde o século XVII até os dias de hoje, conforme reitera a quarta capa que apresenta a antologia, asseverando que:

Figuram nela poetisas de épocas, estéticas e contextos bastante diversos – de Gregório de Matos a Hilda Hilst, de Gonçalves Dias a Carlos Drummond de Andrade, de Álvares de Azevedo a Ana Cristina César, de Olavo Bilac a Ferreira Gullar, entre muitos outros -, cujos versos se alternam entre a sensualidade meramente alusiva e a obscenidade mais provocante (MORAES, 2015, p. 27).

As duplas de poetisas relacionados alternam entre a referência a dois homens ou a um homem e uma mulher, totalizando seis poetisas, dentre os quais, duas mulheres. A proporção não se mantém na Antologia, como já expusemos numericamente, o que pode ser lido como um reflexo da dificuldade que o próprio levantamento de poesia erótica brasileira revela, em consonância com o que alegou Paes (2006) na antologia por ele organizada, ainda que o recorte temporal e geográfico seja diferente.

Há que se destacar como a seleção feita por Moraes (2015) exclui expoentes da literatura erótica brasileira de autoria feminina, como é o caso de Olga Savary. A notoriedade do erotismo poético savariano e sua omissão na antologia organizada por Moraes é um exemplo de que além dos enfrentamentos morais e sociais entremeados

à autoria feminina, há uma inobservância dessa produção, incompatível com a abrangência da pesquisa efetivada por Eliane Robert Moraes.

Outro caso intrigante de omissão de grandes nomes da poesia erótica envolve a poeta grega Safo (630-580 a.C.), omitida na antologia organizada por Paes (2006), mas citada com destaque no texto de apresentação da *Antologia da poesia erótica brasileira*. Moraes destaca a vanguarda de Safo afirmando que surgem no séc. IV a.C.: “os fragmentos da poeta de Lesbos, inaugurando a poesia erótica do Ocidente” (MORAES, 2015, p. 18). O referido texto de apresentação, intitulado “Da lira abdominal” (MORAES, 2015), propõe uma abordagem teórica sobre o erotismo, transcendendo a conjuntura brasileira e conectando-se com outros fatores caros à poesia erótica, como a natureza da linguagem poética e sua relação com o erotismo. Essa mesma tônica foi assumida no texto de apresentação da antologia de José Paulo Paes, que inclusive é citado Moraes (2015).

Queremos, todavia, destacar que a relevância de Safo é tamanha para pensar a poesia erótica. Embora não esteja no recorte proposto pela antologia de Moraes (2015), voltada para produção literária brasileira, a poeta de Lesbos comparece como autora primordial, responsável por fundar, na Antiguidade Clássica, a tradição de poesia erótica ocidental. Caberia o questionamento sobre como a poesia erótica foi sendo apropriada como um lugar do discurso falocêntrico, contrariando a sua origem. Um caminho para pensar esse percurso da poesia erótica é observar como o projeto ideológico e econômico do patriarcado esforçou-se por tardar o acesso das mulheres à educação e, posteriormente, ao mercado editorial, mantendo-as à margem do cânone literário. Outro fator que interfere nesse cenário é a repressão em torno da temática sexual, constante na história da literatura erótica, e que exerce dupla coerção na produção de autoria feminina: moral e de gênero.

Consideramos, desse modo, os desafios encontrados pelas escritoras no Brasil para construir uma tradição de autoria feminina na poesia erótica. Com o propósito de fazer ver as poetisas que são elencadas na antologia de Moraes (2015), citamos as onze, seguindo a ordem cronológica de suas obras: Francisca Júlia (1871-1920); Gilka Machado (1893-1980); Dora Ferreira da Silva (1918-2006); Hilda Hilst (1930-2004); Adélia Prado (1935-); Maria Lúcia Dal Farra (1944-); Alice Ruiz (1946-); Ana Cristina César (1952-1983); Angela Melim (1952-); Josely Viana Baptista (1957-) e Cláudia Roquette-Pinto (1963-).

Dentre as autoras citadas, iremos nos deter a estabelecer diálogo com a obra de Gilka Machado, Hilda Hilst, Olga Savary e Adélia Prado, por considerarmos a relevância das obras dessas poetisas na construção de uma tradição de poesia erótica de autoria feminina e de um percurso que abre caminhos para outras poetisas, como Rita Santana.

Começamos por Gilka Machado que, em 1928, lança o primeiro livro com poemas eróticos de autoria feminina no Brasil, intitulado *Meu glorioso pecado*. A escritora carioca nasceu em 1823 e faleceu aos 87 anos e sua atuação na política destaca-se pela luta em prol do voto das mulheres e pela criação, em 1910, do primeiro partido político feminino. Quando a Academia Brasileira de Letras considera, tardiamente, a entrada de mulheres, Gilka Machado declinou os incentivos de Jorge Amado para sua candidatura. Sua carreira literária foi marcada pelo selo de ser uma escritora negra, que num país machista e racista, escreve poemas eróticos.

O livro de estreia de Gilka Machado, *Cristais Partidos* (1915), foi publicado quando a autora tinha apenas 22 anos de idade, mas sua primeira participação na cena literária ocorreu 8 anos antes, quando participou de um concurso de poesias do jornal *A imprensa*, inscrevendo-se com pseudônimos diferentes, foi selecionada nos três primeiros lugares do concurso.

A cena de entrega da premiação do concurso marca danosamente a memória de Gilka Machado, além de exprimir o conservadorismo da elite literária carioca. Na ocasião da premiação, a adolescente de 14 anos foi acompanhada por sua mãe, Therezinha, e despertou inquietação e desconfiança por parte dos escritores, críticos e do diretor do jornal, José do Patrocínio Filho, que consideraram a linguagem erótica dos poemas imprópria para uma “criança”, levando a questionar a autenticidade da autoria dos poemas.

Em “Notas autobiográficas” (2017), Gilka Machado declara: “Logo depois, um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido laborados por uma matrona imoral” (MACHADO, 2017, p. 14). A violência desse julgamento deixa marcas na escritora que confessa: “Aquela primeira crítica (por que negar) surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos” (MACHADO, 2017, p. 14).

Um dos sonetos que foi alvo de julgamento por parte desses homens das letras foi inserido no livro *Cristais Partidos* (1915), como VIII dos “Noturnos”, tendo seu título alterado posteriormente para “Cio”:

VIII

É noite. Paira no ar uma etérea magia;
 nem uma asa transpõe o espaço ermo e calado;
 e, no tear da amplidão, a Lua, do alto, fia
 véus luminosos para o universal noivado.

Suponho ser a treva uma alcova sombria,
 onde tudo repousa unido, acasalado.
 A Lua tece, borda, e para a Terra envia,
 finos, fluidos filós, que a envolvem lado a lado.

Uma brisa sutil, úmida, fria, lassa,
 erra de quando em quando. É uma noite de bodas
 esta noite... há por tudo um sensual arrepio.
 Sinto pelos no vento... é a Volúpia que passa,
 flexuosa, a se roçar por sobre as coisas todas,
 como uma gata errando em seu eterno cio (MACHADO, 2017, p. 111).

Esse poema que, tendo sido um dos primeiros a vir a público, confere à Gilka Machado adjetivações que, conforme expomos, repercutem na sua carreira como poeta e nas escolhas dos caminhos que podem ser percebidos na progressão de sua obra. O soneto, cuja linguagem é rica no que foi identificado pela crítica como forte sensualidade, está impregnado de contemplação do universo, numa percepção erótica que vai muito além das sensações mais instintivas.

A obra de Gilka Machado recebe críticas preconceituosas e leituras deturpadas por parte dos críticos, que parecem se esforçar para ver na obra da poeta um descompasso com a moral admitida para as mulheres e, por vezes, atingindo também a linguagem lírica, fazendo ver a limitação da leitura obtusa que fazem da obra. Um exemplo desses posicionamentos é o comentário publicado na revista carioca *Terra do Sol*, em 1924:

(...) mais próxima de Bilitis do que de Desborde-Valmore, essa musa irreverente surpreende a nossa sensibilidade. É que lhes falta um pouco de espiritualismo, falta-lhe na obra luminosa, o gesto que se alonga para o infinito nebuloso que foge da superfície da terra à procura do sonho que se esteriliza, na inquietude do espírito; falta-lhe um pouco dessa outra alma, a que se não desnuda, a não ser para vestir o universo para dar a nossa miséria uma túnica transfiguradora. São vivas demais as impressões que lhe vêm da vida, por isso é que essa serenidade da inteligência diante da sensibilidade nunca se realiza nos momentos criadores. Lírica e panteísta, a sua obra é um bailado voluptuoso, na harmonia de sua alma com a natureza (TERRA DO SOL, 1924 *apud* DAL FARRA, 2017, p. 38).

Algumas referências feitas nesse comentário despertam especial atenção pela suspeição da autoria em poemas eróticos, mas também pela comparação de Gilka Machado a Bilitis, uma suposta poeta grega do século VI a.C., nascida em Pamphylie, e que teria vivido na ilha de Lesbos, tendo sido contemporânea a Safo, poeta que “inaugura a poesia erótica do Ocidente” (MORAES, 2015, p. 18). A única obra atribuída a Bilitis é, *Les Chansons de Bilitis*, publicada em 1894 pelo tradutor, Pierre Louÿs, que foi identificado posteriormente como verdadeiro autor do livro. Desse modo a existência de Bilitis, bem como os dados autobiográficos e arqueológicos evidenciados em seu trabalho teriam sido forjados. A associação feita entre Gilka Machado e Bilitis insinua também a desconfiança já declarada em relação à autoria dos poemas, uma vez que a expressão erótica não era compatível com a autoria feminina, do ponto de vista da moral e da tradição canônica ocidental. Essa construção cultural entorno da autoria contrariando, uma vez mais, o fato do pioneirismo na lírica erótica ser da poeta Safo e evidencia o silenciamento e esquecimento dispensados às poetisas.

Embora a verve erótica de Gilka Machado tenha tido grande repercussão, sua obra permaneceu esgotada durante décadas, até ser reeditada no Brasil em 2017, pelo Selo Demônio Negro. Infelizmente, a proposta da edição não é a ampla difusão do livro, como afirma o editor Vanderley Mendonça em entrevista à Folha: “a produção de livros, hoje, só tem sentido em pequeníssima escala. E isso faz com que o livro se torne um objeto de arte”⁹ Ainda que essa proposta de reedição para colecionadores possa ser uma estratégia de valorização do objeto livro e da própria obra, quando consideramos o contexto da publicação de livros de autoria feminina no Brasil, onde os obstáculos são historicamente verificáveis – ainda mais quando se trata de poesia erótica – esse posicionamento com vistas mercadológicas, ainda que recoloca em circulação as obras, mantém-nas elitizadas. Voltaremos adiante a discutir as dificuldades de publicação de livros de autoria feminina no Brasil, a partir da obra de Rita Santana.

Após a publicação de *Meu glorioso pecado* (1928), de Gilka Machado, tivemos um intervalo de quase seis décadas até a publicação do próximo livro erótico, de autoria de Olga Savary (1933-). A autora fez uma residência artística na casa de Hilda Hilst,

⁹ Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/multimedia/tvfolha/2014/10/1531395-selo-demonio-negro-investe-em-edicoes-limitadas-sob-demanda.shtml>. Acesso em 16 de setembro de 2017.

quando concluiu *Magma* (1982), apontado como primeiro no Brasil escrito inteiramente com temática erótica, composto por 40 poemas, escritos entre os anos 1977 e 1982, conforme o estudo realizado por Marleine Toledo em *Olga Savary: erotismo e paixão* (2009). A escritora paraense também destaca-se na literatura nacional pelo pioneirismo na escrita de haicai no Brasil (na tenra idade, na década de 1940), e “único (sic) poeta no Brasil a usar em sua poesia e ficção palavras em tupi, língua falada pelos primeiros brasileiros” (TOLEDO, 2009, p. 13).

A produção de Savary estende-se na poesia, crônica e ensaios, tendo traduzido mais de quarenta livros de escritores como Borges, Cortázar, Fuentes, Lorca, Neruda, Octávio Paz e os haicais de Bashô, Buson e Issa. A autora também atua como ilustradora, curadora e jornalista. A filiação de Olga Savary é um dado que se soma ao seu aspecto multifacetado. Nascida em Belém, no Pará, é filha da paraense Célia Nobre de Almeida, que tem origens indígenas e portuguesas, com antepassados pernambucanos, e de Bruno Savary, russo com ascendência alemã, sueca e francesa. Em reconhecimento pela sua obra literária, que soma dezenove livros, Olga Savary ganhou cerca de 40 grandes premiações, entre eles quatro da Academia Brasileira de Letras e dois Jabutis da Câmara Brasileira do Livro.

No livro de Olga Savary, *Magma* (1988), o título já antecipa o caráter ontológico do erotismo humano que perpassa os poemas. O termo magma é, na acepção da geologia, uma massa pastosa que, submetida ao movimento das placas tectônicas, pode gerar erupções. No sentido figurado, magma faz referência ao encontro e mistura indissociável de elementos. Pensando na relação do título com a tônica erótica dos poemas, chegamos à noção de erotismo desenvolvida por Bataille (2014), para o qual a dissolução do ser está associada à necessidade de integração, de continuidade dos seres, pulsão que move o erotismo. Segundo Bataille (2014), “esse termo dissolução corresponde à expressão familiar vida dissoluta, ligada à atividade erótica. No momento de dissolução dos seres, o parceiro feminino tem em princípio um papel ativo, a parte feminina é passiva” (BATAILLE, 2014, p. 41). Vejamos como esse encontro se realiza no poema erótico de Savary (1998, p. 327):

O dia da caça e do caçador (Fuga)

Onde caça e caçador se entendem,
se estendem, se rendem,
se entregam, se integram,
arfando escorregam,

se interpenetram,
 caça e caçador se caçam,
 se cansam, se abrasam,
 maturando-se mergulham
 e nos suores soçobram
 e tombando, alados, se abrandam.

A mistura que faz alternar a relação entre caça e caçador no jogo erótico, revela uma ruptura no parâmetro já arraigado no imaginário coletivo e patriarcal, já exposto no dizer de Bataille (2014), no qual o homem ocupa o papel de ativo e violador, e a mulher é a vítima, cuja unidade é dissolvida na penetração. A leitura ecofeminista que Soares (2012, p. 151-152) faz da obra de Olga Savary, em relação ao poema em questão, considera que:

Na indistinção entre “caça” e “caçador”, contrariando a ordem falocêntrica, a “fuga” erótica propicia a experiência conjunta de cada etapa do ritual erótico que inclui sempre, conforme nos lembra Octavio Paz (1995, p.16), a “imaginação” e a “invenção de cerimônias”.

Na poética savariana, o magma está presente enquanto potência que move o ser humano ao encontro erótico, ao desbravamento dos sentidos, mas é a água que se faz uma constante no livro de Savary, sendo um “elemento primordial na construção da *ars* erótica da autora” (TOLEDO, 2009, p. 68). Nos versos do poema “Mar I” (“Para ti queria estar/ sempre vestida de branco/ como convém a deuses/ tendo na boca o esperma/ de tua brava espuma”), a referência é feita ao nascimento de Afrodite em *Teogonia*, de Hesíodo, nas espumas do mar de Chipre, que simbolizam o esperma de Zeus. Afrodite tem em sua companhia Eros. O mar aqui é uma ode ao erotismo mitológico, diferente do poema “Mar II: “Mar é o nome do meu macho, / meu cavalo e cavaleiro/ que arremete, força, chicoteia/ a fêmea que ele chama de rainha, / areia”. Nesse temos o vigor do encontro sexual, o mar é a nomeação dada ao amado, detentor da força, agressividade e mutabilidade das águas marítimas na dança erótica e violenta com a areia.

Também paraense, a escritora Laura Santos (1919-1981) foi professora e publicou três livros, intitulados *Sangue tropical*, *Poemas da noite* e *Desejo*, todos datados de 1953. Os dados escassos da autora estão registrados no primeiro volume de *Literatura e Afrodescendência no Brasil* (2011), organizado por Eduardo de Assis Duarte, cujo verbete sobre a autora é assinado por Rossana Kamita (2016). Laura Santos além dos livros publicados, contribuía para revistas e periódicos, como *Correio*

do Paraná, *Eco Literário* e *Diário da Tarde*, tendo integrado o Centro de Letras do Paraná e sido sócia-fundadora da Academia de Letras José de Alencar, em 1939.

A crítica à época do lançamento dos livros de Laura Santos reconheceu a sensualidade, coragem e autenticidade dos seus poemas na Antologia organizada por Pompília Lopes dos Santos, conforme documenta o trabalho de Rossana Kamita, que cita a primeira estrofe do poema “Volúpia”:

Quando desperta o sol, com seus brutais desejos,
beija o meu corpo inteiro em seu delírio rubro.
Na limpidez do céu, todo desfeito em beijos
Um poema sensual de róseo amor descobro.
(apud DUARTE, 2011, p. 485).

Sua obra foi publicada a partir da reunião dos três livros, em 1990, financiada pela Secretaria do Estado da Cultura do Paraná. O caso da poeta Laura Santos junta-se à outras escritoras cuja obra se tem poucas informações, o que vem a reafirmar a urgência e a contribuição de sistematizações de histórias da literatura que ampliam o espectro do cânone, como é o caso do trabalho realizado pelo grupo LITERAFRO, liderado pelo pesquisador Eduardo de Assis Duarte, com foco na produção literária afro-brasileira, em que se pode conhecer a obra de outras escritoras negras.

Numa situação privilegiada em relação às poetisas citadas, com reconhecimento em vida e ampla divulgação da sua obra, Hilda Hilst (1930-2004) figura como uma das mais influentes referências na literatura de autoria feminina no Brasil. Com uma obra que contempla contos, crônicas, poesia, novelas, romances e drama, são mais de 40 títulos publicados por Hilst entre os anos de 1997 e 2000. O erotismo que perpassa sua obra tem na ficção a trilogia pornográfica, composta por *O caderno rosa de Lori Lamby* (1990), *Contos d’escárnio: textos Grotescos* (1990) e *Diário de um sedutor* (1991), “frequentemente é considerada como algo destacado em sua produção literária e de menor alcance estético por sua estreita aproximação com aspectos da pornografia” (MORAIS, 2007, p. 4).

A trajetória de Hilda Hilst como poeta perscruta tabus como a morte, a loucura e o erotismo, via reflexões existencialistas, como no poema que abre o livro *Do Desejo* (1992). Nele há uma ruptura com uma tradição que isola e privilegia o sagrado no campo do inalcançável, puro e etéreo, “o Outro decantado”, em detrimento do corpo e do sexo:

I

Porque há desejo em mim, é tudo cintilância.
 Antes, o cotidiano era um pensar alturas
 Buscando Aquele Outro decantado
 Surdo à minha humana ladradura.
 Visgo e suor, pois nunca se faziam.
 Hoje, de carne e osso, laborioso, lascivo
 Tomas-me o corpo. E que descanso me dás
 Depois das lidas. Sonhei penhascos
 Quando havia o jardim aqui ao lado.
 Pensei subidas onde não havia rastros.
 Extasiada, fodo contigo
 Ao invés de ganir diante do Nada (HILST, 2017, p. 480).

Hilda Hilst traz em sua poética erótica uma relação com o sagrado, numa comunhão. Esse tom está muito marcado, por exemplo, em seu livro *Sobre a tua grande face*, composto por onze poemas, escritos entre os anos de 1985 e 1986. Um trecho de um dos poemas desse livro está na epígrafe de *Alforrias*, de Rita Santana:

Desejei te mostrar minha forma humana
 Desejei te mostrar minha forma humana
 Afastada de todo da velhice. Por isso
 É que te chamo a ti desde criança
 E adolescente e mulher, também contigo
 Em chamamento convivi. E tive corpo e cara preciosos
 E brisas crespas numa voz tão rara
 Que se tivesses vindo àquele tempo
 Me verias a mim num corrido de horas
 Um demoroso estar de muitos noivos.
 E de todos, Soturno, nenhum foi tão coalescente

 Tão colado à minha carne, como tu foste, ausente.
 Dirás demasiado. Mas fosca e acanhada, hoje,
 Peço-te com o luzir dos ossos
 Com a fragilidade de uma espuma n'água
 Que me visites antes do adeus da minha palavra.
 (HILST, 2017, p. 432, grifo nosso).

Além da já expressa conexão com o sagrado presente na obra de Hilda Hilst e de Santana, destacamos o trecho do poema presente na epígrafe, evidenciando a espera, o desejo, as sutilezas próprias ao erotismo “Com a fragilidade de uma espuma n'água”, e sua natureza ontológica “Peço-te com o luzir dos ossos”, além da força do verbo que convida para ser vivido no encontro com a palavra “Que me visites antes do adeus da minha palavra.” Esses estágios do sentir, expressos na epígrafe, permeiam os poemas santanianos.

Outra escritora contemporânea que participa da tradição da poesia erótica de autoria feminina é Adélia Prado (1935-), mineira, que estreia na poesia com o livro *Bagagem* (1976). Tal obra é marcada por uma conjunção entre o cotidiano, o erotismo e a religiosidade, num deslocamento promovido no ceio do discurso cristão, concebendo o corpo e as práticas sexuais fora da lógica do pecado. O poema “Festa no corpo de Deus” é um expoente da vinculação entre a religiosidade e o erotismo em Prado (1981, p. 77):

Festa no corpo de Deus
 Como um tumor maduro
 a poesia pulsa dolorosa,
 anunciando a paixão:
 “O crux ave, spes unica
 O passiones tempore”
 Jesus tem um par de nádegas!
 Mais que Javé na montanha
 esta revelação me prostra.
 Ó mistério, mistério,
 suspenso no madeiro
 o corpo humano de Deus.
 é próprio do sexo o ar
 que nos faunos velhos surpreendo,
 em crianças supostamente pervertidas
 e a que chamam dissoluto.
 Nisto consiste o crime,
 em fotografar uma mulher gozando
 e dizer: eis a face do pecado.
 Por séculos e séculos
 os demônios porfiaram
 em nos cegar com este embuste.
 E teu corpo na cruz, suspenso.
 E teu corpo na cruz, sem panos:
 olha para mim.
 Eu te adoro, ó salvador meu
 que apaixonadamente me revelas
 a inocência da carne.
 Expondo-te como um fruto
 nesta árvore de execração
 o que dizes é amor, amor do corpo, amor.

Sobre o poema acima, Soares (2009, p. 85) aponta, na poética de Adélia Prado,

o seu erotismo religioso, que se processa pela reapropriação desestruturadora de conceitos e normas através dos quais as instituições judaico-cristãs veiculam a repressão, para criar imagens de desrepressão do corpo e conscientização da mulher.

A poética erótica de Adélia Prado utiliza os próprios conceitos e normas que tolhem a sexualidade feminina para expressá-la dentro do cotidiano e das mulheres, potencializando a conexão consigo. Esse processo de reapropriação é uma forma de afirmar essa mística que está na sua formação, deslocando e dilatando esses conceitos de modo a construir para mulher uma relação com o erótico via o sagrado, sem a tensão da oposição. Adiante, ao tratarmos da obra de Rita Santana, veremos como essa estratégia de “reapropriação desestruturadora” faz-se presente no deslizamento de termos e símbolos constitutivos do imaginário colonizador e nos ressignificados para falar do erotismo do ponto de vista das mulheres, também em conexão com o sagrado e com a palavra.

O breve histórico das poetisas Gilka Machado, Olga Savary, Hilda Hilst e Adélia Prado buscou mostrar um percurso na construção de uma tradição literária de autoras que escrevem poesia erótica, fissurando o discurso hegemônico centrado no olhar masculino de objetificação sexual dos corpos das mulheres e produzindo uma literatura que evidencia subjetividades que dizem sobre o desejo sexual das mulheres a partir do lugar de sujeitos.

3.1 Poesia erótica: uma questão de gênero e raça

No imaginário coletivo do qual participam as representações projetadas pela literatura, o povo negro ocupa um lugar de hiperssexualização e esvaziamento dos afetos. Conceição Evaristo, quando aborda a maternidade nas suas obras literárias, evidencia a ausência de representatividade na literatura de mulheres negras constituindo famílias, amando, maternando e protagonizando narrativas.

O contexto da mulher negra e pobre no Brasil ao ser abarcado pela literatura é revestido por uma áurea de objetificação sexual, associada a estereótipos advindos de um passado marcado pela escravatura, como nos lembra a autora:

A representação literária da mulher negra, ainda ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-

objeto de prazer do macho senhor, não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para mulheres brancas em geral (EVARISTO, 2005, p. 202).

No campo da literatura canônica brasileira, há um abismo entre a representação da mulher negra e da mulher branca, como já demonstravam os estudos de Affonso Romano de Sant'Anna, em *Canibalismo Amoroso* (1984), ao traçar a representação da mulher na literatura com base em uma seleção de poemas canônicos, intencionando perseguir o imaginário coletivo de cada época elucidando imagens estigmatizadas sobre as mulheres.

A pertinência desse estudo e de outros que traçam o perfil da representação literária da mulher para o nosso projeto vai além da compreensão que se estende para o inconsciente coletivo acerca das mulheres, registrado na literatura. Propicia mensurar também a ruptura que autoras afro-brasileiras como Rita Santana efetivam ao assumirem um discurso que estabelece uma identidade da mulher negra, pautada na expressão de um desejo erótico, do qual ela é sujeito e não objeto, como vem sido representada na literatura canônica de autoria masculina.

No que tange ao discurso sobre as mulheres, Sant'Anna ressalta a supremacia da voz masculina na literatura, fazendo representar as mulheres conforme uma resposta aos seus desejos. Temos mulheres cujos comportamentos e desejos expressos pela representação literária canônica são como marionetes nas mãos dos escritores, conforme Sant'Anna (1984, p. 10-11): “transformada em objeto de análise e de alucinações amorosas, o corpo da mulher também é o campo de exercício do poder masculino. O homem, então, fala sobre a mulher pensando estar falando por ela”.

O Romantismo, em termos de poesia, instaura a estética da oralidade, no sentido psicanalítico, que diz respeito ao desejo de fundir-se ao objeto amado, representado pelo binômio amor-canibalismo. Há, desse modo, uma mudança de perspectiva sobre as mulheres, que passam a não ser mais observadas e descritas apenas com base em apelos visuais, mas também via uma forte presença de léxicos que dialogam com o próprio ato de comer.

É necessário, contudo, compreender que há forte diferenciação entre as representações de mulheres brancas e negras, a *esposável* e a *comível*, respectivamente, para usarmos os termos de Sant'Anna. Há um movimento, nesse sentido, de negrofagia, negrofilia e negrofobia, implicando um crescente e

generalizado desejo pelas ditas “morenas”, implicando o imperativo de devorá-las, mas que se contrapõe ao sentimento de medo que elas inspiram.

O apagamento dos afetos entre pessoas negras está a serviço de uma mentalidade escravista e capitalista, que preza pela diluição da força da identidade negra. Afirmar o erotismo dentro desse contexto de exploração dos corpos negros é também uma libertação que precisa ser incorporada às lutas políticas, como defende Cuti (2015). Se admitimos que a atividade sexual e o erotismo é, no dizer de Bataille (2014), uma atividade diferencialmente humana, negá-lo é uma forma também de manter a violência escravocrata que desumanizava a população negra.

A separação entre corpo e alma serviu para justificar a escravização dos negros que, não tendo alma, não mereceriam ser considerados. Podemos destacar pelo menos dois interesses que são favorecidos por esse pensamento: a igreja católica que, ao separar os que possuíam alma daqueles que eram só corpo, isentava-se da incoerência que seria não rechaçar os atos de profunda crueldade imputados contra os escravizados, uma vez que estes não estavam dentro do escopo de sujeitos a serem alcançados pela missão de salvação das almas pecadores. Maltratar os negros não consistia, portanto, em um pecado e, sendo assim, a Igreja não precisava implicar-se nessa relação entre escravizado e senhor.

O segundo interesse é do ponto de vista político e econômico, admitir que os negros não tinham alma significava explorá-los sexualmente para procriação, com vias de aumentar a propriedade. O recorte de gênero nos dá noção de como as mulheres negras foram exploradas como mão de obra servil e sexual, estupradas pelo senhor. Em conformidade com Davis (2016, p. 37), em *Mulheres, raça e classe*, quanto ao estupro:

Apesar dos testemunhos de escravas e escravos sobre a alta incidência de estupros e coerção sexual, o tema tem sido mais do que minimizado na literatura tradicional sobre a escravidão. Às vezes, parte-se até mesmo do princípio de que as escravas aceitavam e encorajavam a atenção sexual dos homens brancos. O que acontecia, portanto, não era exploração sexual, mas “miscigenação”.

Se a literatura erótica é marcada por essa relação conflituosa em sua própria qualificação enquanto arte, pensar na produção dessa por escritoras nos transporta para uma problemática ainda maior, pois fogem à norma de homens que falando sobre as mulheres, julgam estar falando por elas (SANT’ANNA, 1984). A escrita dessas

mulheres, além de trazer à tona o corpo - cuja moral exigia mantê-lo escondido -, ainda altera e inverte as polarizações de valores e de poder associados aos gêneros. Nesse sentido, o posicionamento ativo do eu lírico vai desconstruir a objetificação do corpo feminino, desenhando outras relações.

Quando pensamos a representação das mulheres na literatura brasileira cabe a dissociação do que é alimentado no imaginário coletivo sobre as mulheres brancas e negras. Remetendo-nos ao estudo de Sant'Anna (1984), é interessante observar como as mulheres brancas são associadas ao lar, à apresentação social da esposa e mãe, à santa, em oposição ao lugar ocupado pela negra, destinatária do desejo sexual do homem branco, sendo colocada no lugar da puta. Investigando as raízes das representações da sexualidade e do erotismo na história do Brasil, Del Priore (2011, p. 30), em *Histórias Íntimas*, trata da objetificação da mulher negra, que envolve um processo de desejo, perseguição e devoração.

Não faltaram marcas do apetite masculino em relação à morena ou mulata na literatura Brasileira dos séculos XVIII e XIX. São elas verdadeiras presas do desejo masculino, mulher-caça, que o homem persegue e devora sexualmente.

A literatura afro-brasileira produzida por mulheres vem quebrar esses paradigmas da representação feminina e negra, insurgindo um discurso que desenha para si outro perfil de mulher, humanizando as relações afetivas e abarcando uma infinidade temática que não está circunscrita às questões de raça ou gênero, mas as perpassa ao demarcar, na materialidade do texto, o ponto de vista da margem. Nesse sentido, a construção das personagens femininas revela as marcas da autoria:

Assim, a relação entre autoras, público e editores acaba por interferir no projeto narrativo realizado, demarcando um deslocamento do feminino: da posição de objeto do desejo masculino para a posição de sujeito de seu próprio desejo e do desejo de outrem. A conclusão é de que a presença de expectativas de gênero não cessa de interferir no movimento criativo (que inclui modelagem de personagens, estratégias discursivas, seleção vocabular, soluções finais e outros), provocando a desconstrução da forma canônica da espécie literária que se dedica a tematizar o campo da sexualidade, na forma do erotismo, da pornografia e/ou da obscenidade (BORGES, 2013, p.18).

O ponto de vista de que fala Borges (2013, p. 66-67) é que vai sinalizar esse outro perfil que se constrói, tratando a mulher negra no tocante à sua sexualidade,

mas considerando-a como sujeito e não mais objeto do desejo masculino. Nesse sentido, é quebrada outra expectativa em relação à produção textual de autoria feminina, ao esperar-se que em virtude de um discurso colonizador do corpo feminino, historicamente construído, as mulheres expressassem-se de forma submissa e alheia aos seus próprios ensejos:

Sexualmente construídas como objeto do desejo masculino, sua performance deveria corresponder a essas expectativas, manifestando submissão e dependência afetiva, ao lado da dependência econômica e física (corpos frágeis correspondem a indivíduos frágeis).

Além da ruptura no que tange ao posicionamento que transparece na escrita de autoria feminina, em relação à dependência do homem em vários setores da vida, há ainda uma ruptura provocada pela temática sobre a qual se debruçam escritoras como Rita Santana, materializando textualmente seus desejos e experiências sexuais.

A produção de textos eróticos de autoria feminina, conforme sinaliza Luciana Borges, articula o rompimento com a norma, ao quebrar o tabu do objeto, abordando o “assunto interditado e considerado perigoso”, e também porque “transferem o lugar da fala do texto erótico para o lugar da autoria feminina” (BORGES, 2013, p. 30), desconstruindo a ideia da não legitimidade da fala das mulheres sobre erotismo e pornografia. Segundo a autora, esse discurso não autorizado das mulheres sobre sua sexualidade dá-se pela percepção de que “pela lógica patriarcal e falocêntrica; elas são o sexo e, portanto, não falam, elas são faladas” (BORGES, 2013, p. 109).

Quando voltamos nosso olhar para o recorte de gênero e raça, cabe perceber como o fator de uma imagem hipersexualizada do povo negro vai influenciar na forma como lidam com a expressão do desejo sexual. Em *Pretumel de chama e gozo: Antologia da poesia negro-brasileira erótica* (2015), organizada por Akins Kintê e Cuti, há a verbalização das dificuldades encontradas pelos organizadores para acessar poesia erótica de autoria negra. Após a seleção de poemas, há uma conversa registrada entre os organizadores sobre erotismo e literatura negro-brasileira, para usar o termo defendido por Cuti.

Na pauta dos partidos políticos brasileiros não consta liberdade sexual, como se a sexualidade não existisse enquanto reivindicação, mesmo sendo um assunto de saúde pública. E, de certa maneira, não

existe declaradamente. Essa reivindicação apenas é sussurrada na clandestinidade das quatro paredes e nos consultórios de psicologia e psicanálise. Quando você apresenta a ideia de retomada, na realidade nós estamos buscando algo que foi tirado dos nossos antepassados: a possibilidade do prazer e de sua linguagem poética. Eles não dispunham de seus próprios corpos. O outro, sim, dispunha dos corpos deles. Muitos negros acabam, por conta dessa opressão histórica, tornando-se extremamente puritanos. Eu me lembro que algumas mães não queriam que suas filhas usassem roupas vermelhas. Há famílias que, com receio da violência sexual que é histórica em relação ao nosso povo, tomam, às vezes, um excesso de cuidado tamanho que até a sensualidade se torna algo proibido (CUTI; KINTÊ, 2015, p. 143).

A expressão do desejo sexual tem na literatura produzida por autores negros um desafio que diz respeito aos resquícios da opressão e violência sofridas ao longo dos anos e que encontra na negação da sexualidade uma forma de proteção. O tabu da sexualidade não é só definido pelas coerções morais e de gênero, mas também pela raça, numa vivência de autonegação para proteger-se contra outras violências racistas e de gênero.

Se o sexo já é tabu, para muitos de nós, negros, é mais tabu, porque a violência sexual que nossos antepassados sofreram foi tão cruel, que aquele trauma acabou nos lançando em direção a um moralismo cruel contra nós mesmos. Muitos são aqueles que não gostam de si porque a isso o racismo sujeita e a referência da escravidão força. (KINTÊ; CUTI, 2015, p. 143).

A literatura afro-brasileira produzida por mulheres, rompe duplamente com o discurso do colonizador, já que descentra as referências culturais do colonizador, trazendo o campo semântico da identidade negra, além de estabelecerem um desejo que foge da elocução falocêntrica, assumindo um erotismo que parte da mulher como um sujeito em suas complexidades psicológicas e desejos, não mais como corpo reificado. Acerca da produção literária de mulheres que abordam o erotismo, Duarte (2009, p. 16) enfatiza a representação distintiva que as personagens femininas assumem na narrativa de autoria afro-brasileira, opondo-se ao discurso hegemônico sobre a mulher negra.

Nelas, encontramos o redirecionamento da voz narrativa que, sem descartar a sexualidade, está empenhada em figurar a mulher não a partir de seus dotes físicos, mas pelas atitudes de luta e resistência, e de sua afirmação enquanto sujeito. Nessas autoras, o ponto de vista

interno à mulher afrodescendente põe em cena o lado feminino da exclusão.

No fomento da literatura que desenha outras representações do povo negro, surgem iniciativas de fomento como o coletivo Ogum's, articulação de escritores negros brasileiros cuja proposta é promover a produção, publicação e divulgação da literatura negra. A editora do coletivo publicou, em 2015, uma coletânea poética composta por 18 poetas, igualmente divididos entre homens e mulheres, divulgando em formato de livro os poemas já compartilhados pelo Coletivo Ogum's nas redes sociais. Chama atenção que, embora não seja um livro que reúne poemas eróticos, há uma expressão marcadamente erótica em muitos poemas, identificada já em um dos textos de apresentação da obra:

Ressalto os poemas que se deitam com sobre a pele, o corpo, o cabelo, os lugares da privacidade, com vagar e intensidade, com ânsia. Há diversos textos eróticos que indicam os espaços íntimos como locais da negritude em reconhecimento (RATTS, 2015, p. 13).

Esse movimento percebido de falar sobre o espaço íntimo, a sexualidade, é uma resistência que vem sendo enfatizada nessas produções literárias afro-brasileiras, conectando-se com outras formas de viver a afetividade, afirmando o amor, como um espaço de luta política. Sobre a potência dessas representações eróticas na transformação de um imaginário do/sobre a população negra, Duarte (2009, p. 17) afirma:

Deste modo, uma nova mulher e um novo homem vêm surgindo aos poucos nos escritos de autoria afrodescendente. E surgem para agregar um perturbador suplemento de sentido ao conjunto de figurações marcadas desde sempre pela expressão das fantasias sexuais aqui plantadas pelo discurso do colonizador.

Na construção de discursos que orbitam em torno da identidade negra, há a produção de escritoras como Miriam Alves, cujos poemas de cunho erótico publicados colocam em cena a homoafetividade lésbica e o prazer com o próprio corpo. A escritora paulista Miriam Alves tem sua carreira como escritora coroada pelas publicações nos cadernos negros. Na antologia *Pretumel de chama e gozo* (CUTI, KINTÊ, 2015), o poema "Oxum" é assinado por Zula Gibi, um dos pseudônimos da poeta:

Oxum

No espelho d'água
contemplava-se
Contornos arredondados

Amou-se

Água de cachoeira
límpida e misteriosa
desaguando intensa
redemoinhos no leito do rio

Molhava-se
Na rubra gruta secreta
Envolveu-se em profundidades
Provou sabores

Entre ais e ais em si mesma
Deleitou-se

Mandou Narciso às favas

Ninguém morre se amando.
(CUTI; KINTÉ, 2015, p. 7).

Na mitologia de matriz africana, Oxum é a orixá das águas doces, rios e cachoeiras, deidade associada à fertilidade, à riqueza e ao amor. Nos versos acima, a Oxum desfruta da própria companhia no seu reino, o reino das águas doces. O rio e a cachoeira podem ser lidos como extensão do corpo da Oxum, nos quais ela “provou sabores” da autoerotização. É no processo de descobrir-se que Oxum, sentindo prazer sozinha, desdenha da presença do outro. Sobre o erotismo na poesia afro-brasileira, Duarte (2009, p. 17) destaca que se trata de uma especificidade dessas representações:

A literatura afrobrasileira dessas autoras subverte imagens e procedimentos cristalizados no discurso hegemônico e envereda por novas representações do amor, em que um outro erotismo marca presença.

É interessante perceber como no poema é deslocado o lugar de referência privilegiado da mitologia grega, com o mito de Narciso encantado com seu reflexo na água, pela potência de uma deidade que se encanta com o seu próprio reino, e não

com seu reflexo em algo que lhe é estranho. Não se trata aqui de um espelho, mas de sua própria extensão, de seu corpo e suas potencialidades.

O desprezo pela companhia de Narciso traz o empoderamento da mulher em sua relação consigo, com sua beleza, corpo e prazer. Também pode ser percebido como uma crítica à colonização brasileira impregnada pelo ideal de beleza e pela mitologia grega como uma herança desse desejo de aproximação com o colonizador.

No poema “Oxum”, vários deslocamentos são percebidos, estabelecendo nova ordenação: o protagonismo é feminino e o homem passa a ser o outro. Essa relação do “universal” com o outro também comparece quando a mitologia africana é o ponto de partida com a qual o elemento da mitologia grega, Narciso, dialoga em segundo plano.

A intelectual Sueli Carneiro, expoente do movimento feminista negro do Brasil, em seu livro *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil* (2011) faz um breve percurso histórico da colonização e tentativa de apagamento da identidade negra no Brasil:

Primeiro chegou a cruz. Em seu nome os teólogos do século XVI justificaram a escravidão sob o argumento de que o africano era um homem que não tinha religião, mas superstições; não tinha língua, mas dialeto; não tinha arte, mas folclore (CARNEIRO, 2011, p. 153).

A recusa de Oxum a Narciso pode ser interpretada também, seguindo uma análise sociocultural, como uma resistência da cultura e mitologia afro-brasileira à colonização do nosso imaginário por referências que foram estabelecidas pelos europeus, num silenciamento das outras culturas, com as de matriz africana.

A orixá Oxum ao descartar Narciso, preferindo ficar só e, diferente do mergulho trágico de Narciso que o leva a morte, garante-se: “Ninguém morre se amando”. A negação da compulsão por estar com homens também comparece nos contos mitológicos de Oxum e ela também mergulha no rio como uma forma de estabelecer um distanciamento desse outro que a ameaça. Contudo, trata-se não de um homem, mas de Iansã, outra orixá feminina que, uma vez seduzida e abandonada por Oxum, a persegue. “Oxum teve que fugir para dentro do rio, / lá se escondeu e lá vive até hoje” (PRANDI, 2001, p. 326).

Diferente de Rita Santana, na poética de Miriam Alves as referências dominantes são da mitologia africana e dos desejos marginalizados pela heteronormatividade compulsória e que prescindem do outro masculino. De forma diversa, na obra de Rita

Santana é constante o diálogo com a mitologia grega não no sentido de subvertê-la, mas de permanecer realmente em diálogo. Um ponto de aproximação entre a poética das duas escritoras é um lugar de subversão da norma no que tange aos tabus da sexualidade feminina, com temáticas como a masturbação feminina e o protagonismo do desejo sexual da mulher negra.

No poema “Uterina” da escritora afro-brasileira Mel Adún, uma das organizadoras da coletânea poética *Ogum’s Toques Negros* (2015), vemos um erotismo que também dialoga com o sagrado e com o descentramento da prática sexual como uma atividade que tem no homem o sujeito ativo em oposição ao papel passivo da mulher.

Uterina

Perante a rigidez do falo,
Arregalo um sorriso *padilhado*.
A boca é minha,
Quem come sou eu

(ADÚN, 2015, p. 147, *grifo da autora*).

O título já nos anuncia que o foco aqui está na mulher e sua relação com o corpo e a prática sexual. O termo *padilhado*, grifado em itálico, sinaliza o neologismo, numa referência à entidade Maria Padilha, uma pomba-gira da linhagem de Exu, orixá que é cultuado nas religiões de matriz africana associado aos caminhos, à comunicação e sexualidade. O neologismo acessa um público determinado, mais uma vez estabelecendo um fortalecimento da cultura e religiosidade que não estão restritas à cultura dos colonizadores.

A relação sexual concebida entre homem e mulher também é ressignificada ao passo que o eu lírico feminino afirma ser quem “come”, verbo que dialoga tanto com o sentido figurado admitido no uso corrente para referir-se ao desempenho do sujeito ativo na relação sexual, mas também num sentido aproximado da denotação, já que se trata da boca aproximando-se do falo, num sorriso que expressa sensualidade e poder, investidos das forças sagradas da Maria Padilha.

No cenário da literatura brasileira, a produção de escritoras negras situa-se num campo específico atravessado pela necessidade de resistência e afirmação da subjetividade da existência atravessada pela experiência de ser uma mulher negra. Algumas estratégias são adotadas nessa articulação que desenham para si outros

afetos e formas de viver a sexualidade, estabelecendo diálogos com tradições que desestabilizam o discurso colonizador.

Quando perguntada sobre a verve poética de suas obras que “Ao mesmo tempo em que evoca delicadezas e traços sensíveis, promove embates entre carne e alma.” (SANTANA, 2013, online), Rita Santana responde:

A existência atravessa as minhas preocupações desde os primórdios. Adolescente, ainda, decorei Essa Negra Fulô de Jorge de Lima e recitava aqueles versos sempre. A denúncia e o teor de resistência já mexiam com a consciência precoce da minha identidade (SANTANA, 2013, online).

Na *Antologia da poesia negro-brasileira erótica* (2015), Cuti comenta sobre o poema “Nega Fulô”, de Jorge de Lima e a hiperssexualização da mulher negra através do olhar masculino:

Cuti: veja, por exemplo, o poema “Nega Fulô”, do Jorge de Lima, um escritor mestiço. Ele cria no seu poema uma personagem dotada de uma hipersexualidade que atrai como ímã, que faz com que o homem branco saia do seu normal. Então, a culpa pelo desejo do branco pela negra é atribuída a ela, exatamente porque a moral cristã dele impede que assuma esse desejo, além do racismo produzindo nele uma atração misturada com desprezo (KINTÊ; CUTI, 2015, p. 144-145).

A vivência em Ilhéus, atravessada pela sombra da Gabriela, de Jorge Amado, unida às referências literárias de uma formação com leituras canônicas, comum à educação básica brasileira, deixa marcas na poética de Rita Santana e num conjunto de leituras que são modificadas posteriormente pela necessidade de revisitar esses padrões de representação do erotismo da mulher negra. Na poética de Rita Santana, podemos ler um deslocamento da noção colonial de animalidade sexual do povo negro, para um erotismo presente na linguagem de seus versos e firmados numa aliança com figuras femininas sagradas. A resistência é incorporada na autoficcionalização da poeta, como, por exemplo, quando ela se apresenta na entrevista concedida a Ediney Santana, em outubro de 2015:

Olá, Ediney! Não somos parentes, mas o Santana nos une. Costumo dizer que sou do Engenho de Santana, lugar onde houve em 1789, em Ilhéus, uma insurreição fantástica de homens e mulheres escravizados. Eles escreveram uma carta com reivindicações justas e

inacreditáveis para o período. Talvez tenhamos vindo – nós dois – dessa comunidade de resistência baiana. Sou uma insurrecta! (SANTANA, 2015, online).

Ao partir de uma referência local de resistência de negros escravizados, Rita Santana diz também sobre sua identidade étnica e ainda, sobre como porta-se diante da vida. Os versos santanianos vão expressar o enfrentamento diante das opressões sociais, de gênero e raça, através de um erotismo que é transgressão, ao passo que manifesta outros caminhos de expressão do desejo afrofeminino que foge à lógica de hiperssexualização e objetificação.

Ao associar-se a esse fato histórico de um passado insurreição, convocando essa força de resistência, Rita Santana subverte a marca simbólica da violência sofrida pelos escravizados destituídos do nome e marcados pelo sobrenome da família escravocrata e o toma como signo de uma ancestralidade de levante e articulação que usa a escrita como instrumento de expressão das demandas coletivas.

Podemos ler nessa aproximação genealógica de mulheres e negros escravizados “que escreveram uma carta com reivindicações justas e inacreditáveis para o período” uma referência à insurgência de vozes na literatura afrobrasileira, como uma continuidade das insurreições. Lançam-se escritos da perspectiva do pertencimento e que confrontam a representação consolidadas pela literatura canônica de autoria masculina. Essa insurgência destitui o lugar de sujeito que se pretende universal e que sobre tudo delibera, como se partisse de uma verdade absoluta e cristalizada.

Ilhéus está presente em sua obra também quando são apresentados os costumes das vizinhas que observam e comentam sobre a mulher que não casa, que queima o feijão, que vive na janela: a puta. Um perfil de mulher desejosa que dialoga também com o imaginário social entorno da grapiúna, construído na obra de Jorge Amado, com quem, inevitavelmente, tendo em vista a repercussão da obra do autor na literatura brasileira, Rita Santana dialoga, ainda que essa não seja a sua pretensão.

Sou ilheense, por exemplo, logo, Jorge Amado é o autor que, entre tanta contribuição importante para a nossa terra e para a Literatura Nacional, deixou a imagem, no imaginário de muitos homens estrangeiros que assistiram aos filmes e às novelas inspiradas em sua obra, e leram seus livros traduzidos em tantos idiomas, de que todas nós, naquela terra, somos/éramos gabrielas e isso perturbou muito a minha cosmovisão de uma jovem mulher em ilhéus sendo chamada

de Gabriela por turistas que acreditavam encontrar em todas nós o caminho para um turismo sexual. Ser grapiúna é uma marca identitária que trago em meus textos, as marcas da desconstrução de um mundo coronelista pernicioso, cujas sementes permanecem na sociedade ilheense, na Bahia. Eu canto a minha aldeia também.(SANTANA, 2013, online)

Na fala de Rita Santana vemos como a sexualização do corpo da mulher ilheense foi cristalizada no imaginário não só nacional, mas internacional, via o alcance que as traduções e adaptações da obra de Jorge Amado vão proporcionar. Ilhéus tem uma atmosfera mítica que a envolve, uma vez que os habitantes da cidade passam a ser imbricados com as narrativas que se passam naquele lugar. Isso afeta positivamente a economia através da grande movimentação turística, mas proporciona também uma tensão entre a vida dos habitantes e a expectativa que é construída em torno da cidade mítica, um confronto entre ficção e realidade.

No caso das mulheres jovens em Ilhéus, Rita Santana revela a angústia de ser vista sempre a partir do seu corpo, da objetificação sexual que a identifica com a Gabriela, personagem do livro *Gabriela, cravo e canela* (2016), de Jorge Amado, que narra a relação entre a protagonista e o árabe Nacib, em meio às mudanças políticas e econômicas pelas quais passava a cidade de Ilhéus durante o ciclo do cacau. Com rica descrição dos costumes citadinos, o romance dá ênfase à forma como Gabriela é, na década de 20, comprada no mercado de escravos e posteriormente, ao ser vista como uma mulher que une o natural e rústico, é fetichizada pelos demais homens da cidade, quando Nacib, quem a tinha comprado, resolve casar-se com ela. Gabriela é associada à mulher sexual, desejosa, que pode ser devorada a qualquer momento, o que já é sugerido pela associação com as especiarias de temperos que, assim como a personagem, foram trazidas a navio e destinavam-se ao consumo, ou pelo menos era isso que acreditava a sociedade patriarcal e escravista.

Destaco que Santana utiliza o verbo “perturbada” para expressar sua vivência de mulher negra em Ilhéus, sendo assediada por estrangeiros interessados em turismo sexual. Vejamos aí a descrição de uma violência sistematicamente sofrida, a ponto de influenciar a forma como a autora vai construindo a sua própria noção do que é ser mulher negra. Apesar de reconhecer a valorosa contribuição de Jorge Amado para literatura nacional, grafados em maiúscula na entrevista, talvez como sinalização dessa grande literatura, a canônica, Santana declara a urgência de

desconstruir essa imagem machista, fruto “de um mundo coronelista pernicioso” contra o qual se rebela sua poética.

O ponto de vista presente na poética de Rita Santana responde a essa vivência sob a forma de ironia e erotismo transgressor, alimentada na força das ancestrais a subversão da palavra. Ao romper com o campo semântico que remete ao sofrimento das ancestrais durante a escravização, Santana faz poesia enfatizando o jogo de poderes no amor. Isso acontece, por exemplo no poema “Abismação”, que compõe o livro *Alforrias* (2012).

Cá estou na Abismação de cada instante.
Arcada ao Par, sem tê-lo.
Arrastada no levante dos meus ancestrais.
Quilombola tecendo
O algodão doce
Das dúvidas
Dos dias.

Tear do tempo
A fiar o ócio dos meus ossos crus.
Alambique de saudades,
Pileque de tristezas.
Enquanto tu, moleque dos meus desmazelos,
Labutas na plantação de mandioca
E eu fio
A alforria dos meus cometimentos (SANTANA, 2012, p. 23).

Em um mergulho existencial, o eu lírico envereda nos signos da ancestralidade negra em diáspora, enlaçando-os a seus afetos amorosos, por meio da linguagem lírica. A diáspora vivenciada por africanos raptados e escravizados em terras brasileiras é refletida na mística negra que evoca sua ancestralidade na construção do que Hall (2006) chama de culturas híbridas. A efervescência das identidades fragmentadas a partir do século XX traz para cena outros discursos que distam do hegemônico, centrado no sujeito homem branco e colonizador.

O que outrora foi legitimado como verdade universal, depara-se com os contradiscursos das identidades emergentes. Na literatura, o discurso dos dominadores imprime seus preconceitos nas representações literárias dos outros. No caso de países com formação escravocrata, como é o caso do Brasil, as heranças coloniais podem ser observadas em parte significativa das obras que compõem a literatura canônica, majoritariamente de autoria masculina. A tradição literária escrita,

ao constituir o imaginário coletivo, exclui e marginaliza grande parte da população que difere da norma, seja pela raça, gênero ou orientação sexual.

A escrita desses sujeitos ergue memórias e histórias que preenchem silêncios e destituem subjugações e marginalizações. Um exemplo disto é a literatura afro-brasileira, cujas produções trazem o protagonismo da população negra, representada pelo ponto de vista do pertencimento. Esta relação entre autoria e escrita recebe atenção da escritora e pesquisadora Conceição Evaristo, que ao cunhar o termo *escrevivência*, fomenta debates e reflexões na Academia e nos circuitos literários comprometidos em pensar a literatura afro-brasileira, em especial, a produzida por mulheres.

Dentre as escritoras que compõem a cena literária afro-brasileira, temos Livia Natália, Miriam Alves, Mel Adún, Geni Guimarães e Rita Santana. O registro da subjetividade negra na literatura faz circular na tradição escrita, signos que a referenciam, construindo uma lírica peculiar. Esses signos resistiram através da oralidade e ocupam a poesia, conectando tempos e saberes que falam sobre a ancestralidade e vivência negra na diáspora brasileira. A publicação e divulgação das obras literárias afro-brasileiras ainda encontra barreiras, avançando num levante coletivo que faz ecoar discursos de afirmação da identidade negra e de liberdade e potência criativa. Isto porque esta literatura não se limita tematicamente às questões de raça e gênero, mas abarca toda sorte de temas que aplacam a alma humana, abordados sobre o ponto de vista da negritude. A conjunção dessas percepções e sentidos a partir da negritude pode ser lida em composições poéticas que associam termos em usos inesperados, como em ‘alambique de saudades’, ou ainda, ‘pileque de tristezas’, versos do poema “Abismação”, de Rita Santana.

Vários signos dialogam com o universo dos ancestrais, como “quilombola”, “alambique”, “pileque”, “alforria”, que remetem tanto à resistência e libertação do espaço de trabalho escravizado, quanto dos sentimentos da diáspora: saudades e tristezas. É dessa forma que os versos de Rita Santana falam da sua identidade e dialogam com a construção da epopeia do povo negro, alforriando o verbo e o sentir, cantando a revolução pelos afetos, contrariando a sistemática exclusão da mulher negra da esfera da família e do amor.

Os poemas do livro *Alforrias* unem a escriba atenta aos sinais que recebe e que, em seus rituais que envolvem o corpo e as palavras, dão lugar às falas de que está crivada. A escrita sobre o fazer poético está presente em vários poemas e traz

para cena as mulheres em seus ciclos do corpo, do amor, da dor, alforriando-se para inscrever-se no verso. O campo semântico que está impregnado da história de escravização dos negros no Brasil – ancestrais, quilombola, alambique, moleque, plantação de mandioca e alforria – tem o sentido deslizado e a presença da relação entre escravização e alforria alcança as relações de poder que permeiam os afetos.

O fazer literário na poética de Santana expressa o lugar de porta-voz das várias facetas da mulher em momentos diferentes da sua relação consigo, com o amado, com a sociedade que a julga e com o sagrado que a transcende e rege tanto a escriba quanto esse movimento cíclico de ovulação da mulher em conexão com o a natureza. Desse modo, podemos dizer que a figura central no livro de Rita Santana é a mulher no movimento intenso de sentir as diferentes fases de relacionamento amoroso: o encontro de carnes, o desejo solitário, a ausência do amado e a negação do desejo. Por vezes, a escriba toma a frente para trazer à luz a atemporalidade das aflições amorosas, que podem ser lidas nas relações vividas por outras mulheres mitológicas convocadas - como Psiquê e Eco.

Podemos identificar, então, uma vertente da poesia de Santana que tange o próprio fazer poético da escriba, na sua escuta das mulheres, inclusive de si, colocando-se como a própria sacerdotisa que conduz o ritual erótico e sagrado que une a palavra e o corpo-pergaminho ao trânsito de sentidos vivenciados pelas mulheres no amor por um homem.



4 RITA SANTANA NO ESPIRAL DA CRIAÇÃO

*[-vem, lira divina, e me responde;
encontra, tu mesma, tua própria voz]
(Safo)¹⁰*

*Difícil decifrar as tantas que me habitam
E aquelas que ainda serei, no prosseguir das
cítaras (SANTANA, 2019, p. 69).*

A Poeta, a professora e a atriz Rita Santana comungam na expressão poética acrescida dos tons tomados de empréstimo da pintura, a sonoridade da lira de Safo, mas também do samba de roda das tias¹¹ da escritora grapiúna. No universo da poética santaniana, mesclam-se a Safo de Lesbos e a “Safo de mármore na praça de Ilhéus, / Minha Lesbos abandonada.”, como verseja o eu lírico do poema “Ciúmes” (SANTANA, 2006, p. 43). A criação poética de Rita Santana é congregação de vozes e interposição de imagens, de locais, arrebatamentos sinestésicos que alçam a escrita erótica à organicidade do poema, sendo inclusive seu tema, como vimos nos poemas “Livro” e “A Escriba”.

A imagem da Poeta assume várias facetas e convida para o jogo erótico da leitura: “Viola minhas mentiras, meus fingimentos de Poeta” (SANTANA, 2006, p. 13). A Poeta é como uma atriz em cena, que empresta seu corpo e sua voz a mulheres que também foram atravessadas por outras formas de viver o erotismo. A poesia enquanto criação pode ser lida sob a forma de ritual para o qual são convocadas as deidades, sacerdotisas, poetisas e cortesãs. Mas também o outro – o amado em suas possíveis personificações ou, ainda, quem lê.

As figuras femininas encenam encontros eróticos com a palavra em tempos distintos (cronológico e mitológico). Essas vozes vêm do Antigo Testamento, nas alusões à transgressora Lilith; vem da Antiguidade clássica, na lira da Safo de Lesbos, mas também ecoa no Renascimento italiano, na figura da cortesã e poeta Verônica Franco, atualizando constantemente a ousadia que também foi exercida por Pandora. Esses são alguns das referências femininas que perpassam as obras de Rita Santana e que têm em comum a transgressão erótica no encontro entre corpo e palavra. Investigamos, nesta seção, a forma como Rita Santana orbita em uma tradição erótica de autoria feminina, convocando o passado e (re)inscrevendo-se.

¹⁰ Fragmento 93 de Safo, traduzido por Joaquim Brasil Fontes (2003, p.473).

¹¹ Entrevista de Rita Santana (SANTANA, 2013).

4.1 Diálogos com as tradições

Para que seja possível estabelecer um diálogo, é necessário a interação, em última instância, de corpos que se propõem a conectar algo de si com o outro, criando pontes entre universos contidos por uma pele, esse limítrofe entre o interno e o externo. Ser contemporâneo parece implicar em ferir o limítrofe do tempo ou percebê-lo de uma forma muito peculiar.

O campo de estudos sobre a tradição na poesia brasileira é vasto, mas recorreremos brevemente a algumas considerações que nos são caras para desenvolvermos nossa leitura da obra de Rita Santana. Partimos da percepção de Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade* (2010), que recorre à etimologia da palavra assentindo que “é a transmissão de um modelo ou de uma crença de uma geração à seguinte e de um século ao outro: supõe obediência a uma autoridade e a fidelidade a uma origem” (COMPAGNON, 2010, p. 9). Opondo-se à tradição, a modernidade busca por uma ruptura que implica em “criar o novo”. Entretanto, Compagnon aponta que a própria ruptura da modernidade já se incorpora à tradição, em virtude do esperado processo dialético da negação.

Para T. S. Eliot, em *Tradição e talento individual* (1989), as conexões com a tradição dizem respeito ao vitral construído por cada artista que, pelo seu talento individual, somado ao que lega da tradição – via muito esforço e dedicação, destaca Eliot – insere-se nela, modificando a cadeia composta pelos que o antecederam. O autor propõe uma reflexão sobre os pontos de contiguidade e de inovação da produção literária em relação à tradição. Eliot propõe atentarmos para as ressonâncias da tradição nas obras literárias contemporâneas, percebendo nelas as marcas da imortalidade de seus antecessores e não apenas buscar o que elas possuem de inovador, na contramão do que ele identifica como sendo o caminho traçado pela crítica literária inglesa no início do século XX.

Ainda assim, Eliot destaca a importância e preferência pelo novo, não no sentido de negação ou de afastamento completo da tradição, mas de uma continuidade a partir de uma criação que reorganiza a tradição: “Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles” (ELIOT, 1989, p. 39). Compreendemos que na proposição de Eliot, dialogar com a tradição não implica seguir um modelo, mas empenhar-se, por meio do trabalho com a linguagem, na imersão no individual

de modo a criar o novo, que não diz respeito necessariamente a uma temática inédita, nem às emoções reencenadas, mas a forma como o mergulho em si desperta uma percepção, uma criação que exposta pela poesia - em sua potência de sugerir, deslizar e criar novas possibilidades – faz ver algo ainda não alcançado, mas possível de ser construído também porque há um legado da tradição que ressoa nessa nova criação.

Esse movimento de inserir-se na tradição implicaria na despersonalização do poeta, posto que a emoção ou experiência individual que o afeta precisaria ser lapidada, de modo que o caráter pessoal é diluído e ganha outras formas, estendendo-se.

O que ocorre é uma contínua entrega de si mesmo, tal como se é num dado momento, a algo que se revela mais valioso. A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade (ELIOT, 1989, p. 42).

A percepção de Eliot encontra contraponto em alguns aspectos da poesia contemporânea de autoria feminina, posto que a mudança no sistema literário, como define Antonio Candido, passa pela insurgência de vozes outrora marginalizadas e silenciadas que, ao forjarem para si espaços na cena literária, desenvolvem epistemologias e enfatizam aspectos estético-ideológicos desestabilizadores para normatização hegemônica.

Na poesia contemporânea brasileira, com base nas conclusões da pesquisadora Beatriz Rezende (2017), percebe-se um afastamento da conduta retratista e ideologicamente implicada com o projeto colonial de construção da identidade nacional empreendida pelos poetas românticos inspirados no manifesto de Vitor Hugo, que afeito à imitação do estilo de grandes poetas, conforme propõe a poética de Horácio. Diferente da centralidade da identidade projetada pelo romantismo, na contemporaneidade outras vozes disputam narrativas de si e ampliam o prisma de subjetividades ao escrevem e inscrevem-se na literatura, borrando os limites entre biográfico e ficcional, e poético.

Para pensar a poesia contemporânea é incontornável a discussão de Giorgio Agamben (2015) sobre contemporâneo – autor que consolidou, segundo Rezende (2017), a substantivação do termo, comumente empregado no sentido qualitativo.

Para Agamben, a contemporaneidade inscreve-se no presente assinalando-o como arcaico.

A contemporaneidade é, assim, uma relação singular com o próprio tempo, que adere a ele e, ao mesmo tempo, toma distância dele; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que adere a ele através de uma dissociação e de um anacronismo (AGAMBEN, 2015, p. 22).

Essa visada para o tempo em que está o sujeito requer uma percepção do facho de escuridão que é o presente, em alusão à sobrevivência dos vagalumes a que se refere Pasolini, e que é retomada também por Didi-Huberman, para pensar o desaparecimento dos vagalumes na cidade moderna, absorvidos pela luminosidade ostensiva dos projetores, cabendo a nós o não desaparecimento dos vagalumes. O lugar atribuído ao passado e à tradição no conceito de contemporaneidade de Agamben são interpretados por Beatriz Rezende como dispositivos de poder que poderiam sugerir a legitimidade da obra.

Parece-me, mesmo, que nesta necessidade de reconhecimento de índices do arcaico, neste entrelaçar indispensável do passado com o presente, poderia surgir certa necessidade de legitimação da criação artística por seus vínculos com a tradição, trazendo o perigo de sugerir a volta a um passado de origem mais pura (REZENDE, 2017, s.p.).

Diferente da legitimação da arte pela sua conexão com o passado, Rezende aproxima-se do otimismo crítico de Didi-Huberman, que celebra as possibilidades do futuro, diante do conflito entre presente e passado. Desse modo, a pesquisadora evidencia algumas características da literatura contemporânea brasileira como a multiplicidade em uma mesma temporalidade e o diálogo com outras manifestações artísticas, com destaque para as “artes da cena e as artes visuais, em muitos casos configurando mais do que um trânsito, e sim o que ela denomina como espécie de ‘consustanciação’”. (REZENDE, 2017, s.p. , grifo da autora). Outros aspectos são o abandono da identidade de intérprete do Brasil, assumida pelos poetas no Romantismo, como já expomos, e o destaque para as subjetividades, numa autoria afirmativa e que instaura rupturas nos limites do discurso poético, podendo unir o documental e biográfico, ao ficcional, num processo de palimpsesto, como descreve Beatriz Rezende:

A tradição realista/naturalista, neste quadro, é rasurada, ou seja as circunstâncias da criação podem estar presentes, mas a escrita raspa a foto – que pode continuar existindo – e escreve por cima. A biografia, a vida pessoal, aparece em confissões falsas ou sinceras, mas ela também é rasurada ao se transformar em ficção ou em poesia. (...) No poema, o biográfico é, ainda ele, rasurado, mesmo estando claramente presente (REZENDE, 2017, s.p.).

Na obra de Rita Santana, é possível identificar essas características, em especial no seu último livro, *Cortesanias* (2019), no qual a própria disposição em três partes: Afrescos, Nebulosas e Cortesanias, alude aos movimentos de uma sonata, como interpreta Aleilton Fonseca no prefácio da obra. A consubstanciação a que se refere Rezende, pode ser lida também na recorrência de aferições da pintora e poeta, como nos versos de “A colorista”: “Faço-me Colorista do Verbo / e em minha casa, ergo uma oficina / de experimentos com tintas” (SANTANA, 2019, p. 25). Na sessão Afrescos, do livro de Rita Santana, os tons, os verbos e pintores misturam-se e “Nuvens dramáticas deslizam sobre/ o azul da imensidão. / Egon Schiele desponta nas telas.” (SANTANA, 2019, p. 35) e em “Abstração II” dedicado à pintora Georgia O’Keeff, lemos: “Busco Georgia em meus versos. / Busco Georgia em mim. / Vejo seus pincéis em meus transtornos mentais.” (SANTANA, 2019, p.39)

Em outra passagem do prefácio assinado por Aleilton Fonseca, endossa o lugar do eu lírico, constatando que: “A poeta se define, enquanto sujeito histórico-cultural como artista, e também como atriz, qual persona que se inventa a cada canto, sempre ‘disposta a fingimentos de Poeta’” (FONSECA, 2019, p. 13). A citação entre aspas corresponde ao verso do poema “Conversa amorosa com Wally”, disposto na terceira sessão, homônima ao livro. Os versos iniciais do poema citado por Fonseca abrem o diálogo que se estende e se mistura nos próximos dois poemas – “Cortesanias de Verônica Franco” e “Conversa entre Wally Salomão e Verônica Franco” – num entrelaçado de vozes que se cruzam e se misturam, fazendo ver os ‘fingimentos de Poeta’:

Provenho da imensidão dos Ilhéus,
Sou uma quilombola do Engenho de Santana,
Onde houve a rebelião das missivas!
Daí, talvez, uma ligação íntima com algodões.
Nasci em terras grapiúnas e de lá parti para outras capitâneas.
Decidi exercer a Existência sobre a Terra,
Como Artista!
Por isso, pinto telas com pigmentos que colho
Em solos diversos, modelo cerâmicas

E cozo o barro na temperatura certa; canto e danço:
Sou uma Atriz!
Disposta a fingimentos de Poeta!

Difícil decifrar as tantas que me habitam
E aquelas que ainda serei, no prosseguir das cítaras.
Ergui minha Casa do Sol em Catu de Abrantes.
Desde então, uma escritora toma-me por tempo integral,
Pinta minhas paredes e impõe leituras,
Obstinações com o trabalho, labor de operária: vivo [exausta!
...] (SANTANA, 2019, p. 69).

Artista, Poeta e Atriz unem-se na expressão poética, tornando “Difícil decifrar as tantas que me habitam”, estendendo-se também às presenças de outras vozes, como anunciava em “A Escriba”, o atravessamento pelos gritos estelares. Há também referências a poetisas que participam da tradição de autoria feminina consolidada pela historiografia tradicional, como Hilda Hilst cuja Casa do Sol, onde morou na cidade de Campinas, em São Paulo, recebeu importantes nomes da cena literária brasileira, como seu amigo Caio Fernando Abreu e a já citada Olga Savary.

No poema de Rita Santana, a Casa do Sol pode ser lida como um recanto de criação artística, suspenso no tempo e permeado por vozes e rasuras que inscrevem outras existências. Atmosfera mística comum à casa de Hilda Hilst, num espaço verde e com uma grande matilha, a Casa do Sol possui relatos como o de Olga Savary: “Dizia a Hilda que até disco voador havia ali. Ela gravava voz de gente morta, sabia? Uma vez, me mostrou a gravação. (...) Acontecia cada coisa mirabolante ali...” (SAVARY, 2011, online).

Vozes de mortos também podem ser ouvidas na poesia de Rita Santana, através das conversas em que são convocados o poeta Wally Salomão e Verônica Franco, italiana que viveu no século XVI. A voz do eu lírico nesse poema – com traços biográficos da autora ficcionalizados, ainda que ela de fato resida em Catu de Abrantes, na Bahia –, dialoga com o poeta Wally Salomão e funde-se à cortesã Verônica Franco, não só pela sugestiva sequência de poemas, mas também pelo dado da coincidência nominal em que o nome da cortesã italiana está contido no nome de batismo da poeta: Rita Verônica Franco de Santana. Outras vozes de mulheres que usaram a palavra poética, no sentido de criação erótica, de busca e de exercício de expressão da liberdade erótica, juntam-se e, nessa seção, trataremos respectivamente do diálogo com a representação de Lilith, Safo e Verônica Franco. Essas vozes ao serem nomeadas ou aludidas, como é o caso de Lilith, ganham lugar

na contemporaneidade, tendo suas representações deslocadas, nos rastros da criação – essa serpente de línguas afiadas, como irá configurar-se na lírica santaniana.

4.2 Lilith: uma Amásia em saliva, suor e sangue

As mulheres que vivem seus desejos comumente são alvo de julgamentos, interdições e, embora possam ter suas vozes eventualmente suspensas, há um contínuo de recriações que ecoam essas vozes. Essas mulheres são Amásias, no sentido da palavra que remete ao amor, amor que se configura no excesso, envolve carne, suor, saliva, sangue, palavra, (SICUTERI, 1985) aproximando novamente essas mulheres da trajetória de Lilith, a transgressora primordial. Esse torpor corporal e de criação assume formas diversas e pode ser reconhecido em diferentes culturas e tradições como encontro que enlaça o sagrado e o profano¹².

Lilith enquanto figura bíblica do Antigo Testamento é descrita como a primeira mulher cujo comportamento questionador e cujo verbo molhado pelos desejos do corpo, desejo erótico de busca, leva-a ao exílio do paraíso, lançada à vida no Mar Vermelho, junto aos demônios, com quem mantinha rituais dos quais nasciam, a cada dia, cem novos demônios, os Lilim (SICUTERI, 1985). Posteriormente a Lilith, que foi criação independente, Eva é criada a partir da costela de Adão, consolidando-se no lugar de primeira mulher no paraíso, num apagamento de outras possibilidades de existência.

Na oposição da moral cristã que interdita as mulheres nos usos dos seus corpos, Eva é contraposta a Maria e sobre aquela recai toda a culpa do desejo lascivo, responsável por expor a certeza do paraíso aos perigos da sedução da serpente (PIRES, 2008). No poema *Eva*, de Rita Sanatana, podemos entrever Lilith ao lermos: “Oculto de ti minha saliva, meu sangue, minha língua, meu suor,/ Ofereço-te cachos de uvas verdes,/ Apresento-me limpa para o deleite dos teus lábios secos.” (SANTANA, 2006, p. 58). Eva é capturada numa lógica maniqueísta, sendo o outro negativo de Maria, mas Lilith, a lua negra (epíteto que intitula o livro de SICUTERI, 1985) segue seu caminho e, talvez, possamos pensá-la também como outro do

¹² No sentido expresso por Agambem (2011), de restituição ao uso comum dos homens. A discussão sobre profanação não é nosso foco de análise nesse texto.

outro¹³, em sua reinvenção que persiste e é convocada, em suas facetas, para partilhar conosco, rituais de amavios, como no poema “Amásia”:

Amásia

Vem, homem, ofereço-te fibras duras
Da doida serpente que me guarda.
De paz sei pouco, dinamito em gritos.
Trago silêncios vazios que adornam as mulheres.
Se quiseres, beijo teu falo, e me ponho a falar
Das coisas que aprendi entre as pedras do rio.
Aproveita o calendário, a oferta das horas,
Diz-me adorar meus seios flácidos, minha embriaguez de puta.
Lambe com disputa asceta os meus meios, meus fundos.

Deixa banhar de olhos os pêlos, a jactância têxtil,
Os arroubos de gado livre.
Faço-me de mulher boa, apascentada e morna.
Banho-te, filho advindo das trevas, na cisterna,
No poço fundo e frio dos meus mistérios.
Aqueço teus ossos com minhas carnes cativas
Ao que em ti é arrefecido.

Prometo, eu Amásia, amaciar o teu sono,
Enganar tua vaidade viril,
Avaliar sem critérios teu caráter de macho.
Depois, deixa a luz acesa e corre.
Ergo-me, esquecida de tantos deuses vingativos,
E abro a caixa de Pandora (SANTANA, 2006, p. 25).

No poema de Rita Santana, há um convite para o encontro sexual de um casal, guiado pelos desejos do eu lírico feminino, que vai conduzindo a relação através da fala. Desde o princípio, o eu lírico posiciona-se ativamente na relação com o outro, ao convidá-lo para o deleite amoroso: “Vem, homem”, diz em tom de ordenação. É já nesse primeiro verso que a identidade do sujeito desejante é anunciada: “tenho fibras duras” – talvez numa referência à epiderme negra, acenando a presença do corpo que ao decorrer do poema vai se mostrando intimamente.

Esse corpo feminino que protagoniza o poema merece atenção especial no que tange à afirmação que vai desde as “fibras duras” ofertadas até a desconstrução dos padrões de beleza, ao conduzir o homem à adoração asceta dos “seios flácidos”. Aqui há uma exaltação do corpo que é marginalizado pelo não pertencimento à padrões eurocêntricos de beleza e que no poema resiste e se alforria, sendo exaltado na sua

¹³ Em alusão à discussão de Grada Kilomba sobre as mulheres negras como outro do outro, marcando a intersecção de gênero e raça diante do olhar centralizante dos homens brancos.

textura, estando firme ou flácido. Adoração que é orquestrada pelo eu lírico feminino, impondo-se diante do homem com quem interage, mas também com o grande outro, a sociedade e seus padrões.

Ao declarar sua natureza de guerra, grito e dinamites, o eu lírico expressa sua posição ante o mundo: não se cala, é como bomba a explodir palavras em alto e bom tom. É assim que o dizer no poema de Rita Santana se constitui: externando desejos, utilizando as palavras que lhe convém para falar sobre si, para comunicar ao outro sobre sua libido e conduzir pela palavra o encontro erótico: “De paz sei pouco, dinamito em gritos”. Há também uma expressão que é implosão e tende a se estilhaçar, a desnudar-se, expondo seu corpo e desejo, a partir da linguagem: arma da qual dispõe o eu lírico para quebrar as barreiras do silenciamento.

Remetendo-nos às raízes coloniais e racistas do Brasil, podemos interpretar a ausência de intimidade com a paz como uma necessidade de se manter na posição de luta, de ataque contra quem tenta cercear a liberdade de ser, impondo padrões de beleza e de comportamentos. O eu lírico dos versos de Santana anuncia explodir todos esses dizeres que são erguidos contra si, por meio da palavra.

É construindo a imagem do paradoxo entre a paz e a guerra, com gritos e estrondos, que vai sendo delineado o campo semântico do conflito no jogo de poder com o outro. “Os silêncios que adornam as mulheres” remetem com ironia ao estrondo, para não deixar dormir nos sonos injustos. Para reavaliar com critérios de exclusão, ou melhor, sem critérios, avaliar a virilidade. Preocupação patriarcal, a virilidade opõe-se aos adornos silenciosos de certa feminilidade desenhada para conter e limitar a atuação pública e a independência das mulheres.

O comportamento forçosamente contido das mulheres é interpretado não como um traço inerente a elas, mas, um adorno. Talvez uma qualidade que as fazem preciosamente recatadas, belas e aptas à vida do lar, como convém ao patriarcado. Adornar mulheres com silêncios assim como adorna-se pássaros em gaiolas: tornando-os o próprio adorno. Sinônimo de beleza, o adorno é um acréscimo que não é necessário, senão agradável. Mas, aqui, os silêncios encontram-se com as dissimulações de quem engana vaidades viris, para estrategicamente usar o verbo a partir do encontro com o outro, com o falo que aqui, pode ser lido como representação do pênis, como desenvolveremos adiante, com base em outras menções ao falo, na obra de Santana. Estar com esse homem é estar em movimento ritualístico que pode ser lido como a própria experiência de escrita como experiência erótica. Beijar o falo e

pôr-se a falar pode ainda ser uma forma de, a partir do encontro erótico com o outro, viver a criação pela fala, pela escrita poética.

As referências à “doida serpente” possibilitam interpretá-la como a Grande Serpente, deusa da fecundidade. Opondo-se ao caráter de degradação da mulher e do exercício da sua sexualidade, há o mito da Grande Deusa, ou Grande Serpente que é adorada na sua potência de Eterno Feminino. Esse mito, cuja origem é atribuída à velha Babilônia, confere a Lilith, a cortesã sagrada, a missão de atrair homens para realizar ritos sagrados de fecundidade no templo da Deusa adorada sob o nome de Astartéia, Istar ou Istar, Mylitta, Innini ou Innana. (KOLTUV, 2017)

Podemos ler no eu lírico traços da Lilith, no eu lírico que conduz o rito sagrado, por ser também uma figura feminina que funda o tom transgressor e de insubmissão feminina ao julgo masculino. Lilith, no Antigo Testamento, foi expulsa do Paraíso por questionar a postura de Adão, deitando-se por cima dela, desejando poder escolher como deitar-se. O caráter insubmisso de Lilith atualiza-se na ruptura da relações de poder em que o eu lírico feminino tem papel ativo, no que estamos lendo como um convite para experiência erótica e que, para alcançar seu objetivo de concretização, atua enganando, avaliando e descartando o caráter viril do macho que a serve. Virilidade construída culturalmente entorno de uma performance sexual em que o sujeito que possui o pênis assume o lugar de ativo que se estende para outras esferas da vida pública, ocupando cargos e delegando sobre outras existências sobre as quais pouco sabe, mas projeta no outro o que pretende negar em si próprio.

Essa projeção do negativo no outro pode ser vista, por exemplo, na representação de encantamento que se revela no temor pela serpente a partir da sua condição limite de rastejar entre o céu, a terra e o mistério que seu olhar guarda. Os mistérios marinhos, com seus supostos monstros temíveis, ganham formas e estendem seu efeito à serpente, com seu sangue e corpo frio, cujas escamas podem lembrar os peixes, mas que, vivendo com toda a extensão do seu corpo em contato com a terra, conhece os recantos remotos das cavernas e pedreiras. A sua conexão com a vida faz-se também pela sua regeneração, metamorfoseando-se, a serpente guarda o mistério da vida, é “fonte de um saber inquietante” (BRUNEL, 1997, p. 431).

Na incapacidade de decifrá-la e de circunscrever seu mistério de dimensões incompreensíveis, a serpente adquire também a faceta de grande mal, monstruoso ser que precisa ser combatido e que, hipnotizando os homens, é capaz de fazê-los ruir às tentações que os levarão à morte. Representada de forma demoníaca, as

serpentes são associadas às trevas e responsabilizadas pelos nossos pecados, cristalizado pelo caráter ludibriador que nos induziu a ser expulsos do paraíso, segundo a tradição cristã.

As ligações entre as acepções negativas atribuídas à serpente e às mulheres fortificam-se, ao passo que essas também, principalmente por volta do século XIII, foram apontadas como um dos satãs, perdição dos homens, ser de caráter vicioso, voltada para o mal por meio dos prazeres carnavais (DELUMEAU, 2009).

Retomando o poema “Amásia”, a marcação que nos possibilita a leitura de um ritual em andamento toma corpo com a presença de vocábulos como ‘adorar’ e ‘asceta’, presentes nos últimos versos da primeira estrofe: “Diz-me adorar meus seios flácidos, minha embriaguez de puta / Lambe com disputa asceta os meus meios, meus fundos”. Considerando ‘asceta’ na acepção de um devoto em oração, no exercício da sua espiritualidade, o homem com quem o eu lírico sacraliza esses votos é convidado à adoração do seu corpo, na devoção dos seus seios, meios e fundos.

A associação entre sagrado e profano dá-se também quando a adoração ao corpo em suas peculiaridades, estende-se à embriaguez de puta do eu lírico. O que poderia ser compreendido como uma contradição entre o ato de adoração e a comunhão rechaçada pela moral, que delimita os comportamentos socialmente aceitáveis, expresso em “embriaguez de puta” ganha outra conotação. A adoração da puta dialoga com esse papel de cortesã sagrada da Grande Serpente, transbordando nessa comunhão consigo, na saudação da deusa, sendo adorada por esse homem que a lambe com dedicação.

Outro significado que colabora para a análise desses versos é a descrição presente no *Dicionário de mitos literários* (1997), de Pierre Brunel, das aproximações possíveis entre a palavra Lilith e a raiz indo-europeia “la”, correspondente a gritar, canta, e de onde deriva no sânscrito “link”, lamber. Dessa corrente de formação de palavras contam, segundo o pesquisador, palavras em várias línguas relacionadas aos lábios e à língua. Retomando o poema em análise, o campo semântico que engloba termos como gritar, beijar, falar, lamber perpassam a primeira estrofe, conduzindo um rito que vai do convite, seguido das atribuições pessoais dessa mulher que guia o rito, até a descrição dos atos de adoração que devem ser comungados pelo homem.

A sequência dos atos elencados dá conta de banhos frios e aquiescência dos ossos e carnes, configurando mesmo uma iniciação desse “filho advindo das trevas”

num rito sagrado. Os mistérios comparecem ao mesmo tempo em que são feitas referências sinestésicas ao quente e frio, que também podem ser tomados como características atribuídas às serpentes afeitas ao sol, contudo, de corporeidade fria. O banhar a que se faz referência também pode ser lido como a própria penetração do ato sexual, que na ‘disputa asceta’ entre as partes de seu corpo, promovem sensações que vão do frio de seus mistérios, ao calor do atrito entre os corpos.

Aqui cabe outra associação a Lilith, quando nos dois primeiros versos da segunda estrofe temos: “Deixa banhar de olhos os pêlos, a jactância têxtil, / Os arroubos de gado livre”. No Antigo Testamento, Lilith surge como a primeira mulher, feita de barro, assim como Adão, todavia, em virtude dos desentendimentos com o mesmo, ela num ato compreendido como de revolta, foge do paraíso, “na afirmação de seu direito liberdade e ao prazer, à igualdade em relação ao homem” (BRUNEL, p. 583, 1997). Lilith, cortesã sagrada, pode ser lida na metáfora do gado livre, que se liberta do rebanho no exercício da liberdade. A exuberância da qualidade de gado livre é marcada pelos vocábulos ‘jactância’ e ‘arroubo’. Este pode também ser interpretado como arrouba, no sentido de medida usada para medir gados, correspondente a 32 quilos, e que pode representar, nesse contexto, a pujança de viver livremente.

Finalizando esse rito do poema, o juramento que surge na última estrofe vem corroborar a relação de poder e inversão dos papéis sociais e amorosos que comumente permeiam as relações sócio-historicamente desenvolvidas entre os gêneros. Amásia coloca-se no julgo de enganar a vaidade viril deste homem que, seguindo os passos por ela indicados, se presta aos fins da oferenda à Deusa, à Grande Serpente. A vaidade viril da imaginária posse da mulher, efetivada pelo homem no ato sexual, é desvirtuada ao passo que, seduzido, o homem em verdade cumpre um rito por ela planejado. O macho é avaliado arbitrariamente, o que potencializa a relação de poder a qual está submetido, já que nem mesmo as ‘regras’ deste jogo estão postas. Irônica inversão ao que pode ser verificado na cultura machista em que vivemos, na qual as mulheres são julgadas por suas roupas, escolhas e desejos. Aqui no poema de Rita Santana, a Amásia é como todas nós, mulheres que ousamos ser, desejar e viver.

Findada a relação sexual entre ambos, a saída dele às pressas, correndo, faz-se pelo desejo dela, o que enfatiza que, mesmo sendo o sujeito ativo que se vai, ele apenas cumpre uma exigência já fixada. O eu lírico, na lucidez de seus atos, levanta-se, luz acesa, e numa referência à natureza cíclica já remetida à mulher e à serpente,

esquece “de tantos deuses vingativos, / E abro a caixa de Pandora.” Em consonância com o que vimos desenvolvendo na análise desse poema, aqui Pandora e Lilith encontram-se ambas como símbolo de mulheres que fundam transgressões. A primeira, na mitologia grega e a segunda, advinda da velha Babilônia, está registrada no Antigo Testamento.

A Pandora, a quem os deuses presentearam cada um com uma qualidade, ao desobedecer às prescrições e abrir a caixa que as continha, espalha os males pelo mundo, restando no fundo da caixa, apenas a esperança. Assim como a Lilith, a Pandora é atribuída o início da corrupção das virtudes da humanidade pela presença do Mal. Mulheres que ao transgredirem as regras impostas por homens são responsabilizadas nos mitos que as circunscrevem, aos males que assolam a vida terrena.

O eu lírico do poema de Rita Santana, contudo, ciclicamente estabelece ritos sagrados de fecundação à Grande Serpente, doida Deusa que a guarda, reafirmando ao cabo de cada rito, sua transgressão. Ao abrir a caixa de Pandora, escolhe novamente, mesmo que sob as penalidades das vinganças dos deuses, o caminho da liberdade, do direito ao exercício da sua sexualidade, revertendo processos de dominação sexual masculina sobre as mulheres.

Movimento marcado também na sonoridade, pela alternância entre consoantes oclusivas, comunicando as quebras, as dinamites, as explosões via uso dos grafemas [q], [b], [p], coexistem a suavidade e a sensualidade, via repetição das fricativas representadas pelos grafemas [s] e [f], como se pode perceber no verso “Se quiseses, beijo teu falo, e me ponho a falar”. Forma e conteúdo conectam-se ao passo que o falo, numa leitura que o percebe plasmado, no imaginário coletivo, à genitália masculina, pode sugerir um ato libidinoso, em que a boca toma está em poder do falo e da possibilidade de falar.

O falo na perspectiva da psicanálise freudiana, do medo masculino da castração do falo, é abordada pela psicanalista Maria Rita Kehl, expondo que a posse do falo pelo outro, no caso a mulher, é assustadora para os homens, pois ao afirmar a possibilidade de adquirir algo que não lhes foi concebido, viabiliza sua negativa, ou seja, a perda do que possui. Seguindo neste fluxo, Kehl afirma que o falo

é a representação pública da masculinidade, e a potência de que um homem dispõe no espaço público, que lhe confirma a ilusão de

falicidade, ainda que imaginariamente ela se apoie sobre a posse de um pênis. É a insignificância pública das mulheres que faz valer a ilusão de sua "mais castração", ainda que a ausência do pênis contribua para consolidar esta fantasia (KEHL, 2003, p. 3).

Os aspectos culturais retroalimentam o que poderia ser uma fantasia entorno do pênis. Poeticamente, as palavras falo e fallo aproximam-se em suas estruturas, e além da significação do fallo enquanto pênis, como veremos em outros poemas de Rita Santana, o fallo também é a conjugação do verbo falar na primeira pessoa do singular, no presente do indicativo. Fallo afirma uma ação corrente e pode ser pensada também como verbo enunciativo que espelha a escuta do poema, quando o eu lírico nos chama atenção: fallo. Escuta o que fallo, escrevo poesias, sou multifacetada, “difícil decifrar as tantas que me habitam” (SANTANA, 2019, p. 69).

A compreensão do fallo enquanto pênis, divergindo do que poderíamos ler na teoria psicanalítica, pode ser corroborada no poema “Outras”, do livro *Cortesias* (2019): “Amacias tua vaidade, / Teu fallo (memorável membro!)”, mas também no trecho do poema “Pravo”, publicado em *Tratado das Veias*, assim como o poema “Amásia”:

(...)
 Parvo é teu nome, e tua profissão o dano, a ruína.
 Faço presúrias, preces, pressas.
 Cravo os dentes nas tuas vestes.
 Peço-te: fica!
 E tu te ris da minha boca,
 Esmagas meu sorriso.
 Insana, piso o enxoval,
 Tento olvidar tua pica, teu fallo,
 Teu talo de macho bom,
 Tento ser mais branda,
 Mais bonita,
 Tento ser a própria lenidade.
 Mas banho-me em vulcões ainda mais quentes,
 Buscando outros machos, outras certezas.
 Escuridão e dor são minhas vestes.
 Quando chegas, cá estou!
 A bordar o enxoval, vestida de anjo,
 Penteada de fada, sorriso de dama quieta, apascentada.
 Tu, novamente, me fazes de puta.
 E eu, dissoluta, cedo (SANTANA, 2006, p. 93-94).

É possível fazer um exercício de leitura a partir dos elementos que se repetem ao longo dos livros, com destaque para os poemas citados e analisados. Essa

característica, que poderíamos identificar como uma poética espiral, comum à obra de Rita Santana, espécie de movimento constelado com referências e sentimentos que avançam, descobrem outros horizontes e retomam as memórias, consolidando narrativas, repetindo e elaborando entendimentos, crises, empreendendo uma busca erótica por si. Busca erótica que está às voltas com a criação poética enquanto encontro erótico. A espera, por exemplo, é uma marca nos dois poemas, a espera pelo encontro e as projeções do desejo do outro, aqui, pintada com os tons de uma busca orquestrada pela escuridão e pela dor, busca que colide em outros corpos, em banhos nos poços fundos e misteriosos, como no poema “Amásia”.

O homem que despreza o eu lírico, pode ser o que outrora será esquecido, assim como são esquecidos os deuses vingativos. As características da mulher adornada de silêncios são reafirmadas quando espera: “A bordar o enxoval, vestida de anjo, / Penteada de fada, sorriso de dama quieta, apascentada.”. Todavia, “Tu, novamente, me fazes de puta. / E eu, dissoluta, cedo” (SANTANA, 2006, p. 93-94). A sequência de atributos da lenidade são opostos à puta dissoluta, em agruras.

A espera envolta em enxovais, estende-se metaforicamente aos projetos, aos planos construídos para um futuro a dois, planos ornados como os silêncios nas mulheres e que foram contrapostos à negação, ao deboche do riso de quem parte e na volta traz possibilidades aparentemente contrárias ao desejo de quem esperava. Aqui ela passa a ser puta, novamente, dissoluta, dissolvida entre o que deseja e o que recebe, refazendo-se e reencontrando-se consigo: a que vaga com outros homens na busca de “outras certezas”, numa tentativa de firmar certa estabilidade. Certeza e reciprocidade que não são encontradas junto a esse homem por quem espera, travestida nessa faceta de si, que borda e aguarda, faceta logo desfeita e novamente feita de puta. Emocionalmente abalada, lida estrategicamente com esse outro, cuja vaidade viril precisa ser enganada com a exaltação que precederá o abandono que agora ela ordena, como lemos em “Amásia”: “Depois, deixa a luz acesa e corre”.

Talvez essas multifacetadas mulheres que sofrem o amor que não é construído a dois, cujos planos não são concretizados, mas levam sempre ao contrário, ao lugar de puta, no qual transita ora na busca de outras certezas, ora sendo colocada lá pelo nobre pravo, ou seja, um perverso, que não atenta para urgência da estabilidade dos projetos bordados em lençóis do enxoval que preparados para o encontro. Encontro que possa caber não só a mulher projetada pelo homem amado, mas também a que atenta a paisagens, a que escreve poesia, a que necessita de um tempo para viver a

criação poética, de um tempo para perceber-se em seu próprio tempo, como condição de sua contemporaneidade.

Condição que se mostra na escrita contemporânea, transitando entre a criação a partir da própria vivência de poeta, falando sobre o processo de escrita, de lançar um livro, (poema “Livro”) de lançar-se aos desafios que se mostram no encontro com o outro. Aqui nesse “outro” cambe o leitor, mas também o homem por quem espera, os homens de quem esquece ao alvorecer, esse outro que participa da alteridade de se construir e se reconstruir ante às urgências.

Apesar do emprego da palavra falo na obra santaniana remeter ao próprio pênis, pensando as relações de poder instauradas culturalmente e associadas ao corpóreo, à anatomia, é possível estabelecer uma aliança entre o falo como representante do pênis e a noção de falo como poder, cara à psicanálise lacaniana, que todavia não pretendemos abordar nas limitações desse trabalho. Dito isso, podemos considerar que na poética de Rita Santana o deslocamento do poder a partir da representação do falo, faz-se presente em pelo menos três aspectos. Destacamos, *a priori*, a autoria feminina que traz para o cerne da sua escrita o corpo erotizado, vivenciando relações que não estão circunscritas no domínio do desejo masculino sob o corpo feminino. Um segundo aspecto relevante é a presença de um eu lírico feminino que conduz o ato sexual por meio da fala, representando o falo, enquanto poder de deliberar sobre as formas como se dá essa interação. O terceiro aspecto diz respeito à oferenda desse rito sagrado de fecundação, à Deusa que guarda o eu lírico. O falo, agora sim, tomado nessa imaginária posse poderosa do pênis, serve não ao prazer masculino, mas é instrumento para efetivação de uma ligação entre uma Deusa e sua cortesã sagrada, que se renovam mutualmente em seus laços.

A literatura erótica de autoria feminina firma-se na possibilidade de, falando sobre seu corpo e desejo, construir representações livres da colonização da libido pela ideologia machista e misógina que se fez preponderante na literatura canonizada. O falo, enquanto símbolo do poder, está sob domínio das mulheres, duplamente no poema Amásia, de Rita Santana. Primeiro por tratar-se de uma literatura de autoria feminina, que descentraliza o discurso, dando protagonismo ao corpo da mulher negra e também por trazer, ao longo do poema, a fala do eu lírico feminino que vai guiando as ações desse rito sagrado de fecundação em oferenda a uma Deusa. Temos aí pelo menos três fortes presenças femininas: a autoria, o eu lírico e a Grande Serpente, à qual o rito se destina.

Ao evidenciar a posição ativa e de poder da mulher, as relações hierárquicas entre homens e mulheres é subvertida, garantido a esta o empoderamento em relação ao próprio corpo, bem como a relação sexual nos seus meandres. Amásia une-se a mulheres femininas presentes na mitologia que se relacionam com o transgressor e o sagrado, conectando-se ao poder do mistério que encerra. A circularidade está presente na obra por meio da renovação das transgressões, via afirmação do que na mitologia grega seria o primeiro ato de ruptura feminina às regras masculinas, materializada na Pandora que abertura da caixa.

Em muitos poemas identificamos um eu lírico sedento pelo encontro com o amado. A espera que se materializa nos sinais que o corpo manifesta, pode ser lido também como uma relação com a espera expressa nas cantigas de amigo medievais, criando novas possibilidades ao passo que essa espera por vezes é atravessada pelos encontros com outros amantes que não o noivo esperado.

O diálogo com a tradição judaico-cristã aparece nos poemas de Rita Santana via ironia, que brinca com as noções de pecado e a suposta ingenuidade reforçada como padrão de comportamento das mulheres. No poema “Confissão”, cuja intertextualidade com o poeta José de Anchieta é sinalizada já na epígrafe: “eu não creio em sonhos”, o eu lírico discorda do padre, anunciando seus sonhos e sua felicidade. Muitas oposições estão presentes no poema e vão desde o jogo de ideias até as topografias que dialogam com as noções de alto e redenção versus baixeza e pecado.

Confissão

“Eu não creio em sonhos”
José de Anchieta

Eu creio em sonhos, Padre.
Rezo o Credo olhando pras telhas,
E lá mesmo fico.
Sou matéria barro de querer impossibilidades,
Trago um marido debaixo das saias,
Um marido alado, azul, lindo!
Quando quero, ele bate as asas
E apaga incêndio - é um anjo de luzes!
Meus ofertórios matinais são dele.
Amantes me cercam de ofícios:
Toadas à janela, flores a cada dia, alianças e promessas,
E um eu-te-amo em cada beijo, muitos os são.
Não digo mais porque não posso, é pecado!

Eu creio em sonhos, Padre!

Vede que sou feliz.
 Meu noivo nem sabe da minha espera,
 Habita águas claras, rios pequenos, conchas.
 À noite eu vôo,
 Visito cidades, beijo velhos desconhecidos,
 E amanheço nua de tantas vontades.
 Eu creio em sonhos, sim!
 Amém!

(SANTANA, 2006, p. 47)

O diálogo com a epígrafe comparece já no primeiro verso quando, ao negar o que é dito na epígrafe, o eu lírico utiliza o vocativo “Padre”, cuja grafia com inicial maiúscula vai sugerir um ato que é lido como pecado e felicidade na doutrina católica. Declarando ser uma praticante da religião, o eu lírico diz rezar o Credo, uma oração cujo teor apresenta os mistérios que regem a crença católica.

A estrutura do poema aproxima-se do credo tanto nas referências topográficas que na oração remetem ao sinal da cruz e no poema trazem a ascensão via oração e libertação pelo onírico, como também à própria estrutura, pois ambos terminam com a expressão latina “Amém”, além de tratarem de uma trajetória com crenças, mistérios e transmutações. Na oração Credo, temos a síntese do que rege, por assim dizer, a doutrina católica. A trindade é apresentada, assim como a hierarquia do Deus Pai todo Poderoso e ser único, filho, Jesus Cristo, cuja trajetória é narrada. Jesus Cristo vem a Terra, desce à mansão dos mortos, sobe aos céus e está à direita de Deus. Na sequência é mencionado o Espírito Santo, último elemento da trindade.

No caso do poema, temos um eu lírico que narra sua trajetória, rezando seu credo e fitando as telhas, identifica-se com a matéria de barro com a qual ambas são feitas, segundo a crença criacionista da igreja católica. O eu lírico sobe ao telhado e lá fica, partindo em seu voo onírico ao encontro de outras bocas e amores. Ao amanhecer, regressa nua de vontades (?!), seus ofertórios são do marido azul, um anjo de luz, a apagar seus incêndios.

Aqui temos a oposição entre luz e trevas, fogo e redenção celestial. O marido como um anjo a salva dos desejos da carne. Um distintivo da posição de mulher marcada nos discursos religiosos prenes de submissão do desejo sexual feminino, que cede lugar ao papel de procriação, da Mãe Maria, o eu lírico coloca-se como sujeito de seu desejo, quando sugere que orchestra o marido para que sacie seu desejo. Os amantes, por outro lado, cercam-na de mimos e galanteios, apresentados

como “ofícios”, numa aproximação com o vocabulário dos iniciados na doutrina católica. Cabe destacar que o Credo, ou o símbolo, tem o caráter de apresentação dos dogmas aos que estão sendo batizados, constando de um movimento de apresentação que o padre faz dos dogmas que são reafirmados por quem está sendo catequisado. Posteriormente, transformou-se numa oração de profissão de fé, proferida não só em batizados.

Os dois poemas, “Amásia” e “Confissão”, dialogam com a tradição judaico-cristã e com a mitologia grega e estabelecem uma teia de conexão entre tradições diferentes que mantêm em comum a vivacidade da imagem da mulher transgressora sexualmente, que pode ser lida como expressão do erotismo ontológico, que escapa e dobra as tentativas culturais e históricas de contenção da sexualidade feminina.

4.3 Safo inspira a poesia erótica

A poeta grega Safo, de 600 a.C., manteve uma relação singular com a lírica e para estudiosos da poesia erótica ou amorosa, como Moraes (2013), é Safo quem corresponde aos anos de ouro da lírica, tendo fundado essa escrita melancólica do erotismo, escrita construída numa percepção peculiar do tempo. A instabilidade de Eros, no seu domínio de incertezas, de possibilidade ameaçadora da separação, encontra na poesia sáfica uma expressão da solidão, saudade amparada na distância entre os amantes ou a impossibilidade de encontro, como temas que são recorrentes na sua lírica.

Amparada na própria vivência de Safo com a brevidade das paixões, Moraes (2013) lembra-nos que as jovens da Ilha de Lesbos estavam ali de passagem, para aprender as artes da poesia, da dança, da música e do amor, para depois partirem para seus casamentos, deixando Safo no trabalho solitário com a palavra. Talvez daí a melancolia do encontro com a palavra, reacendendo a memória nostálgica dos encontros encerrados, prolongados apenas na fantasia: “possa para mim esta noite / durar duas noites”.

O lugar da poesia para os amantes corresponderia, então, a um desejo da permanência da paixão, para que possa subsistir ao tempo da separação. Eros surge como uma possibilidade melancólica de prolongar as noites que ameaçam sempre serem a últimas, através de uma exaltação do espírito e da carne, por uma voz solitária e íntima que ecoa na poesia amorosa. A voz de um Eros que lembra a definição de

Joaquim Fontes, como recorda Moraes, um Eros tecelão de mitos, ou seja, um Eros disposto à prolongação das volúpias dos amantes a partir da palavra, dos símbolos, dos mitos.

Na relação do erotismo literário com a palavra, a tensão entre o verbo e a carne oscilam entre conflito e reconciliação, adquirindo nuances múltiplas nas representações de Eros. Se na poesia sáfica temos uma melancolia latente na solidão, nos temas identificados pela pesquisadora, o desejo de buscar metáforas recorrentes na representação de Eros a leva a uma revisita à antologia de José Paulo Paes, *Poesia erótica em tradução* (2006), sobre a qual tratamos na primeira seção.

O livro, que reúne poemas da antiguidade helênica e latina até vanguardistas do início do século XX, mostra também como as marcas da cultura e da história se fazem presentes na representação erótica, sendo possível vislumbrar movimentos como o de substituição da representação incerta e melancólica da poesia sáfica, por uma insaciedade do desejo, numa busca que se mostra mais plena e solar, recorrendo a temas como as festas, banquetes e a guerra em que os excessos são brindados, ou os dispêndios, como propõe Georges Bataille. Essa celebração do insaciável sugere um apetite circular, em que são repetidas representações, ou como o autor da antologia concebe: “representar é reapresentar, tornar novamente presentes – presentificar – vivências que, por sua importância, mereçam ser permanentemente lembradas.” (PAES, 2006, p. 12). Na obra de Rita Santana, essa retomada e presentificação na multiplicidade de vozes articula-se com Safo, estabelecendo uma relação com o tempo e o espaço a partir dessa experiência com a palavra.

Antes de abordarmos a obra de Safo e o diálogo com a poesia em Rita Santana, cabe uma breve distinção de ordem teórica entre as características e práticas culturais que envolvem a obra da poeta de Lesbos, no século VI a.C., e da poeta baiana. Perseguindo a distinção entre lírica grega arcaica e a lírica moderna, Roseevelt Rocha (2012), nos elucida sobre o alcance indevido atribuído ao termo lírica pois o que se chama lírica grega arcaica, produzida entre os séculos VII a.C. e V a.C., apresenta mais distanciamentos que semelhanças em relação à lírica moderna, concernente, para ele, às produções do romantismo até à contemporaneidade.

Uma peculiaridade das obras produzidas no período heleno e que posteriormente são denominadas líricas é sua apresentação nos espaços coletivos, acompanhadas por cordofones – instrumentos de cordas, dos quais são exemplos a lira e a cítara. Tal aspecto, intrinsecamente relacionada com o gênero à época, é

acionada por Roseevelt Rocha como sendo um fator distintivo que inviabiliza sua contenção no grupo de textos considerados líricos.

Detendo-nos ao aspecto da apresentação, por exemplo, outrora acompanhada não apenas de instrumentos musicais, mas por vezes de dança, estando arraigada funcionalmente nas práticas sociais, é notável que a lírica grega arcaica dista da moderna leitura modulada pelo individualismo, sem a associação direta com a oralidade e a música. Ainda que tenhamos ocasiões de recitais, como nos saraus, não se pode dizer que há uma proximidade com os moldes da cultura grega.

Tendo em vista esses distanciamentos, Rocha defende ser relevante distinguir o que seria a lírica da Grécia arcaica, denominando-a de poesia “mélica”, termo que deriva de *mélos*, remetendo ao canto. Há, contudo, poesias que, por suas particularidades, formariam um grupo distinto da mélica. Nesta exceção estão o jambo, a elegia e o epigrama. Além de formalmente diversas, os temas também lhes eram peculiares, de modo que na poesia jâmbica, por exemplo, tinha-se injúria em tom humorístico, enquanto que as epigramas se caracterizavam por serem inscrições em pedra, em memória de um defunto.

Percebemos então como o próprio termo lírica que, embora faça referência a um dos instrumentos que acompanhava as apresentações de obras associadas ao gênero, recebe, no trato de pesquisadores, uma atenção especializada que tende a entender as particularidades da dita poesia “mélica” e de outras obras da antiguidade clássica, dissociando essas do que chamamos de gênero lírico.

Consideramos relevante trazer essa discussão a fim de expor as várias modalidades de poesia na Grécia arcaica, suas especificidades e relação com a música. Para os fins desse trabalho, permaneceremos utilizando o termo poesia e lírica para fazer referência às produções das duas poetisas: Safo e Rita Santana. Esta, em entrevista, afirma a presença da lira na musicalidade de sua obra:

Os meus poemas são sáficos porque sempre tive a necessidade de ter a lira para acompanhar o ritmo dos textos – inclusive da minha prosa – nessa busca por uma música invisível, insondável que tento buscar quando escrevo. Mesmo quando ausente em citações, a sua lira me acompanha. É óbvio que é a minha lira! Lira negra, não aristocrática – mas com tons clássicos – que se mescla à herança dos meus ancestrais, às suas cordas, às suas danças, às chihumbas de quatro cordas que meus parentes negros trouxeram da cultura africana com a diáspora, e que está no meu sangue (SANTANA, 2013, online).

A lira de Safo, nessa referência ao seu estilo e à musicalidade característica do momento em que a poeta escreveu, transforma-se na obra de Rita Santana em uma lira negra, que assume também os aspectos da sua ancestralidade e os enfrentamentos que ela assume em sua perspectiva como contemporânea, na noção de Agamben (2015). Vale destacar ainda, que Safo é uma referência cultural para Rita Santana, que na mesma entrevista revela:

Eu sou uma ilha, ilheense e na minha cidade natal – Ilhéus – há, na praça J.J. Seabra, uma belíssima estátua de Sapho que está lá desde 1924, portanto, a sua imagem é um ícone misterioso que sempre esteve a olhar para mim e a proteger os meus versos (SANTANA, 2013, online).

A relação com Safo também consta nas citações diretas em seus poemas, como em “Ciúme”, nos versos: “O que me resta é entrar na roda e tergiversar / Ou só versar, tocar minha lira / E virar Safo de mármore na praça de Ilhéus, / Minha Lesbos abandonada.” (SANTANA, 2006, p. 43). A nossa leitura dos ecos da obra de Safo na poética santaniana os percebe nas referências à mitologia grega e no erotismo presente na estética de musicalidade e velamento da apreensão do sentido, via utilização de um vocabulário que recorre a termos pouco usados, como já anunciava o poema “Livro”: “O amansar da fúria contida nos dicionários”. Podemos ler também uma onipresença turva de Safo, a partir da figura da sacerdotisa ou do arquétipo da prostituta sagrada que conduz o encontro erótico com a grande deusa, seja pela experiência poética com o corpo ou com a palavra, experiência que conduz “a escritã das coisas vãs” que “tremia diante do leme sem controle”.

Adentrando um pouco na lírica de Safo de Lesbos, sua influência na poesia erótica Ocidental ressoa na forma e na temática de vários autores gregos, como Alceu, seu contemporâneo, Ovídio, sendo retomada intensamente em Baudelaire, para ficarmos nos exemplos mais conhecidos. Da sua obra, poucos fragmentos restaram na incineração da biblioteca de Alexandria.

As constantes traduções dos poucos fragmentos de Safo expressam o erotismo que persistiu na forma como sua obra apresenta-se: a dificuldade de ler os originais em grego e de traduzi-los, em virtude da falta de muitos trechos. Sobre a relevância da obra de Safo, Benedito Nunes afirma que “Como os escritos dos pré-socráticos, a

obra poética de Safo pertence àquela categoria dos textos matriciais da cultura” (NUNES, 2000, p. 13). A importância da obra de Safo é fundante na nossa noção de lírica, já que é com a poeta de Lesbos que se passa a expressar na poesia estados de espírito que tratam dos afetos e não somente de temas bélicos. Um dos seus tradutores para a língua portuguesa, Joaquim Brasil Fontes, elucida-nos:

Em Safo, a violência do ataque, a força e inteireza do agredido foram transpostas, do registro épico, para a descrição de uma experiência espiritual; e talvez resida aí, como pretende Fränkel, a grande novidade desses versos, quando os revemos à luz dos tradicionalmente chamados gêneros literários (FONTES, 2003, p. 213).

Essa leitura pode ser melhor analisada no único fragmento completo da obra de Safo, conhecido como “Ode a Afrodite”. Segue a versão traduzida por Guilherme Gontijo Flores:

Multifloreamente Afrodite eterna
Zeus te fez ó roca-de-ardis e peço
Deusa não permita que dor e dolo
domem meu peito

venha aqui se um dia ao ouvir meu pranto
longe sem demora você me veio
logo que deixava teu lar paterno
plenidourado

sobre o carro atado e velozes aves
te levaram várias à negra terra
numa nuvem de asas turbilhonantes
na atmosfera

junto a mim no instante você sorrindo
deusa aventureira de face eterna
perguntou-me por que de novo sofro
chamo de novo

por que ainda deixo nascerem chagas
sobre peito quem eu de novo devo
seduzir e dar aos amores? quem ó
Safo te assola?

pois se agora foge virá em breve
se presentes nega dará em breve
se desama agora amará na hora
mesmo que negue

venha agora aqui me livrar das longas
aflições conceda os afãs que anseio

neste peito e seja aliada nesta
linha de luta (SAFO, 2017, p. 29-31).

Essa ode é lida por Joaquim Brasil Fontes como um poema que dialoga com as invocações dos guerreiros nos campos de batalha que, aturdidos, pedem aos deuses que intervenham por si. Esse deslocamento estabelece paridade entre o erotismo, na poética de Safo, e a relevância dos combates bélicos, renovando as possibilidades da expressão lírica, o que nos leva a pensar novamente sobre a relação entre tradição e ruptura, pois foi rompendo com o tema da lírica de então, que Safo dá início à tradição de poesia amorosa no ocidente, ecoando na poética de Rita Santana.

A presença sáfica na obra de Rita Santana pode ser lida além da musicalidade e das referências à Safo seja nominalmente ou pela retomada de uma áurea grega no universo mitológico que também está à serviço da ênfase nas mulheres, em especial nos arroubos amorosos, como o poema “Palácio de Cristal”, que remete a Eros e Psiquê, bem como menções a Pandora e Hera.

Talvez a mais forte presença de Safo esteja contida na própria referência à Poeta. Essa que persiste nas vozes de hoje e de ontem, podendo ter tido seu grito primordial de libertação e criação poético-erótica no grito das estrelas que atinge a escriba, no poema *A escriba*, ou no verbo insubmisso, molhado de suor e sangue, que alforria Lilith para fazer sua travessia para o Mar Vermelho, viver em rituais de amavios, de criação.

4.4 Cortesias de Rita Verônica Franco de Santana

Abordando agora o último livro de Rita Santana, detemo-nos a analisar o poema *Conversa entre Wally Salomão e Verônica Franco*, a fim de perceber as relações com outros poemas, mas também entre figuras como o eu lírico que se identifica com traços biográficos da autora, mas também da cortesã italiana Verônica Franco cujo material bibliográfico, é escasso no Brasil, mas a partir do filme exibido inclusive em canais abertos de telecomunicação, tem um maior alcance e sobre o qual ancoramos nossa análise. Partimos do próprio poema anunciado, para desenvolver nossas considerações sobre a figura da poeta na obra de Rita Santana.

Conversa entre Waly Salomão e Verônica Franco

“E contudo não estou tão velho nem tão magnânimo que consiga aniquilar o eu”.

(Waly Salomão)

Não! Sequer desejo aniquilar o ego!
 Esfrego-me com minha própria sombra na rede, nas paredes.
 Sou feita de espelhos e leques: atriz e filha de Osun!
 Ergo-me dos vendavais e beijo a boca
 De todos os marinheiros do Porto!
 Deportam-me para Angola: lá encontro-me com tantas ritas!
 Em rituais de amavios, que tantos encontro por cá.
 Beijo e declaro-me aos homens dos cárceres!

Uma Poeta enamorada de si mesma
 E dos seus profundos poços, suas vaidades.
 Uma Deidade que navega em esquifes, cega, esquivada,
 Rumo às praias de Ilhéus! Rumo ao Chipre! Aos enxofres!
 Adiante, a Barca do Inferno me aguarda,
 Diante de minhas heresias necessárias, explosões,
 Rupturas e dissonâncias sobre o mundo.
 Não me esquivo dos embates: estou na arena, no palco, na pista!
 Implodo-me ante às especulações e ao dorso dos Deuses
 Que afundam em minhas ilhotas não navegáveis.
 Ela, a Louca, mergulha em qualquer rio, que lhe traga Similitudes
 consigo mesma e com seus ecos narcísicos.
 De suas glândulas, nascem flores e abismos!
 Naufraga em algas marinhas, faz-se fragata
 E navega, como flor, por águas doces.
 Seus epítetos são: rita, verônica, narcisa, jacinta, margarida, tulipa,
 dália, adair, virgínia e beatriz.
 Ancora-se em ânforas das vaidades, enamora-se de pavões,
 Bardos, dândis travestidos de artistas: pífiros! patifes! patetas!
 Só eu sei dos meus desejos e das minhas imposições.
 Só eu atravesso séculos, tentando desalgemar a alma,
 Tentando desamordçar o espírito, desalinhar o sexo,
 Tentando soltar os pés e afundar em abismos, desejos e sonhos!
 Só eu sei o que é ser eu tão intensamente eu assim sempre só,
 Tão assim sempre nua, tão assim sempre negra, nua e só.
 Tão assim à toa, tão assim ardente, sincera e pútrida,
 Eloquente e santa, sacra, alijada, afoita
 Tão cheia de fogo, de brasa, de água, de lama, de espinhos e rogos,
 serpentes, dentes, línguas e lâminas.
 Só eu sei o que é naufragar e ficar à deriva, toda torta,
 Em alto mar, em alta rota de colisão com Icebergs indiferentes e
 frios. Só eu sei o que é atravessar a terceira margem do rio
 (SANTANA, 2019, p. 73-74).

A conversa com Wally Salomão tem início no poema anterior a este, intitulado
 “Conversa amorosa com Wally Salomão”, cuja epígrafe também funciona como mote

para o poema de Rita Santana. Já no poema acima, a conversa dá-se entre o poeta nascido na Bahia e radicado no Rio de Janeiro, Wally Salomão, e Verônica Franco, a poeta e cortesã em Veneza. Ambos partem da concordância sobre a negação da aniquilação do eu, para o poeta, ou do ego, como especifica a poeta. A negação ao autoaniquilamento soa como um grito de afirmação da existência, afirmação da experiência que ao mesmo tempo é individual e coletiva, uma vez que rompe delimitações do tempo e do espaço, para cingir uma expressão, uma imagem, uma sensação daquilo que persiste coabitando.

A trajetória do poeta Wally Salomão é comum à cooperação, seja de vozes de outros poetas em sua obra ou entre suas próprias facetas artísticas, de compositor junto, performe, diretor de espetáculos de cantoras da grandeza de Gal Costa e Cássia Eller, além de poeta com sete livros publicados. A obra poética que ainda enseja estudos, em virtude de sua abrangência como atesta a especialista Márcia Franco (2017).

Além da série de poetas portugueses — Pessoa e seus heterónimos, Cesário Verde, António Nobre —, a poesia de Wally Salomão dialoga com inúmeros poetas da língua inglesa — entre outros, Byron, Poe, Walt Whitman, Pound, John Ashbery, Gertrude Stein, Wallace Stevens — e também com diversas tradições poéticas e culturais, tais como a grega, latina, síria, chinesa, ibérica, portuguesa, francesa, futurista, latino-americana, brasileira, por exemplo (FRANCO, 2017, p. 145).

O diálogo pretendido, no poema de Rita Santana, entre Wally Salomão e Verônica Franco, atualiza uma característica da literatura contemporânea de citação e retomada de outros artistas, traçando um ateia de interações ao passo que se insere nela, a partir da particularidade do olhar individual que se toca com algo que é partilhado por muitos, em condições diversas. A esse respeito disseram-nos T. S. Eliot (1999) e Antoine Compagnon (1986), ao compreender a citação como uma inscrição do poeta moderno. Em estudo sobre a obra de Wally Salomão em diálogo com os poetas portugueses como Camões e Cesário Verde, a pesquisadora Franco (2017) apoia suas análises nos teóricos citados, assumindo que:

Ao construírem a sua própria linguagem, os poetas dialogam criticamente com o texto citado, seja ele um fragmento de poesia, seja de outras manifestações artísticas e discursos. Pode-se dizer que cada obra contemporânea cria em sua rede de citações uma biblioteca e um museu imaginário próprios, que evidenciam as leituras do autor, a sua

visão crítica do poético e também da história da literatura (FRANCO, 2017, p. 143).

Podemos ler no poema “Conversa amorosa com Wally”, como Rita Santana inscreve-se, ficcionalizando memórias. Aqui ela possibilita encontros que outrora Wally Salomão em vida, propôs a poetas de tempos pretéritos, de modo que não seria estranho a suas práticas uma conversa entre o mesmo e Verônica Franco. Há ainda um espelhamento cruzado nesse poema, já que conforme identificação já constata entre Rita Santana e Verônica Franco, seja pelo nome ou ainda pela potência de estar num lugar de poeta e ao mesmo tempo usarem o corpo em seus ofícios, seja de cortesã ou, num trocadilho com sua imersão na cena literária, no espelho, no qual se insere também Rita Santana, ao passo que convoca essas vozes da poeta e Cortesã italiana e a do poeta autor de *Armarinho de miudezas* (1993), Wally Salomão.

O eu lírico, no segundo verso (“Esfrego-me com **minha própria** sombra na rede, nas paredes”), reitera a afirmação da sua existência num jogo reflexivo que, ao longo do poema, configura-se como um jogo de espelhos em que se cruzam várias existências: “uma Poeta”, “Uma deidade” e que a uma só voz afirma: “Só eu atravesso séculos, tentando desalgemar a alma”. A rede construída nessa existência múltipla e duradoura pode ser lida também como a rede, na qual o eu lírico se esfrega com sua própria sombra, num mergulho existencial a possibilidade de ler a rede como esse imensurável de existências que se embolam, estendendo-se pelos séculos, afina-se com a leitura da rede enquanto objeto que dependurado pelos extremos, comporta corpos deitados, que poderiam ser de amantes, que teriam se abraçado pela casa, rolando pelas paredes. Porém, a ênfase dada no ato reflexivo leva-nos a considerar que o encontro erótico se dá consigo mesma.

A dobra do ato reflexivo é reiterada no sexto verso da mesma estrofe: “Deportam-me para Angola, lá encontro-me com tantas ritas!”. Além da ênfase através do pronome reflexivo, nos verbos ‘deportam-me’ e ‘encontro-me’, o substantivo ritas, é escrito com inicial minúscula, de modo a deslocar para o sentido comum e essa multiplicação generalizante pode ser lida como uma proposição de que outras mulheres como Rita existem ou outras facetas desse ser que nega o aniquilamento do ego, que atravessa séculos, e “Seus epítetos são: rita, verônica, narcisa, jacinta, margarida, tulipa, dália, adair, virgínia e beatriz”.

Outro aspecto a ser destacado nos dois verbos reflexivos é o fato de que ao ser deportado a seu país de origem, chega a Angola e lá encontra-se, ou seja, lá encontra com algo que é seu: “encontre-me com tantas ritas!”. A ritas todavia, estão “Em rituais de amavios”, que lemos como uma intertextualidade com seu poema Amásia, possibilitando a leitura de rituais de quem ama, diálogo que se sustenta também pela referência nos versos: “Uma Poeta enamorada de si mesma / E dos seus profundos poços, suas vaidades” aproximando-se do que lemos no poema Amásia: “Banho-te, filho advindo das trevas, na cisterna,/No poço fundo e frio dos meus mistérios” e ainda nos versos em que o eu lírico promete “Enganar tua vaidade viril”.

O caráter autêntico e corajoso de Verônica Franco é necessário para defender-se no confronto “diante de minhas heresias necessárias, explosões, / Rupturas e dissonâncias sobre o mundo!” reafirmam a existência de algo que não se pretende encaixar nas “especulações” e ousa implodir, afirmando-se: “Não me esquivo dos embates: estou na arena, no palco, na pista”. Uma das referências mais difundidas no Brasil sobre a cortesã e poeta Verônica Franco é o filme *Dangerous beauty* (1998), dirigido por Marshall Herskovitz, e que, no Brasil, recebe o título “Em luta pelo Amor”, tendo alcançado largo público sendo exibido inclusive na rede de telecomunicação SBT (Sistema Brasileiro de Telecomunicação) na década de 1990. A história entre o casal apaixonado cujo fim tende ao trágico da impossibilidade do casamento, já que o amado de Verônica Franco pertence à nobreza, Marco Venier, incompatível com a situação de miséria vivida pela jovem. Frustrada e sem dinheiro, Verônica acaba cedendo à alternativa que a mãe dá para seu sofrimento: tornar-se cortesã e estar com os homens, em espaços, hábitos e conhecimentos até então restritos ao gênero masculino, numa relação em que a cortesã detém poder de sedução. Na jornada para iniciação, a jovem passa a ler ainda mais, ter acesso à bibliotecas, escrever, dando vazão à sua verve poeta, conhecendo sobre música, pintura, além de estratégias de sedução repassadas hereditariamente pelas cortesãs da sua família: da avó, para sua mãe, e agora, chegara sua vez.

Apaixonada e relutante para não perder o controle dos sentimentos - necessário à Cortesã - Verônica Franco custou a ceder ao encontro com o nobre Marco Venier que, embora tenha casado sem opor-se ao serviço dos negócios diplomáticos de Veneza, permanece amando-a. Em seu devir-cortesã, o eu lírico do poema “enamora-se de pavões, / Bardos, dândis travestidos de artistas: pífiros! Patifes!

Patetas!” Assim como são muitos os epítetos dessa existência – que agora se manifesta como Verônica Franco, mas que também é uma Poeta e uma deidade –, são muitos os seus amantes, quer sejam nobres portando-se como artistas, como no caso do seu amado lord, ou sendo um bardo, aquele que declama poemas para divertimento da corte, mas são todos similares nos adjetivos imputados: são todos infames e parvos!

Os rituais de amavios com homens sem valor também acontecem com Deuses, “que afundam em minhas ilhotas não navegáveis”. Ilhotas que podem uma alusão à Ilhéus, cidade da poeta Rita Santana, onde tem a estátua da Poeta Safo, referência recorrente na obra de Rita Santana, e que habitou a Ilha de Lesbos. Essas ilhotas podem também ser lidas como as parcelas expostas do fundo do mar, essa terceira margem, a profundidade alcançada pelo naufrágio da embarcação de quem “naufrega em algas marinhas, faz-se fragata”. As ilhotas, se pensadas na dimensão do próprio corpo, são áreas que como os bancos de terra que se sobressaem nas águas, ganham contornos que delimitam onde é possível navegar ou demandam outras formas de transitar. As ilhotas não navegáveis pelos outros também podem representar o território de suas inscrições e escritos que, quando não são reconhecidos como essa expressão de uma experiência interior, como palavra poética potente, não são passíveis de serem navegados, como aquela que “Naufrega em algas marinhas, faz-se fragata/ E navega, como flor, por águas doces”.

O paradoxo é constitutivo daquela que “De suas glândulas, nascem flores e abismos!”. As flores convocadas como epíteto também são parte desse todo que naufrega e fica “à deriva, toda torta” e ainda exposta “Em alto mar, em alta rota de colisão com Icebergues indiferentes / e frios. Só eu sei o que é atravessar a terceira margem do rio.” Esse outro insensível e inóspito que não sabe navegá-la, também não entende a fluidez vivida pela deidade Osun, orixá dos rios e das cachoeiras, de onde abundam a prosperidade do ouro, da criação, da maternidade. Mirando-se no espelho Oxum mergulha em seu reflexo, mas também o utiliza como proteção, já que espelho e espada refletem luz, mas o espelho também convida ao enfrentamento de si. Enxergando-se, quem pretendia ir de encontro ao outro, mergulha em si. O eu lírico apresenta-se no terceiro verso do poema dizendo: “Sou feita de espelhos e leques, atriz e filha de Osun”. Comungam a possibilidade de ser várias, facilitada pela voz e pelo corpo da atriz, mas também ser acolhida pela Osun, numa relação que se mostra

misturada, como é a da própria Poeta que mergulha, naufraga e é fragata de si: “Uma Poeta enamorada de si mesma / E dos seus profundos poços, suas vaidades”.

Pensando sobre como vai se forjando uma linguagem poético-erótica na poesia santaniana, a partir do exercício de leitura articulada entre os poemas analisados, é possível perceber um espiral de ecos, em que um verso deixa ver, por transparência, imagens já conhecidas de outros poemas de modo a imprimir uma presença. A voz dessa presença, que podemos identificar como a Poeta, posto que reúne em si várias vozes - de Lilith, Safo, Verônica Franco e da ‘escrIBA’ Rita Santana – articula experiência erótica (ou sagrada, no pensamento de Bataille) e ousadia poético-erótico, criando possibilidades alforriadas: “Aversa ao vulgar dos palavratórios vulgares,/ Ordeno olhares para meus versos,/ E reconhecimento. Deles faço proezas de fêmea certa e obstinada.” (SANTANA, 2006, p. 87).

Na poesia de Rita Santana talvez possamos inferir que no movimento de inscrever-se em seus versos, o eu-lírico confessa um esvaziamento de si a cada poema, uma diluição que encontra com algo maior, da ordem dessa Poeta grafada com inicial maiúscula, voz que contém tantas outras, como podemos ver no poema “Autorretrato I”:

Nada acalma o meu desejo de construir Existência.
Estou aqui, entre óleos e aromas,
Testemunhei a morte das Orquídeas,
E a despedida do último Outono.
Moro numa clarabóia, lugar do imponderável.
Desintegro-me a cada Poema!
(SANTANA, 2019, p. 41).

Octávio Paz nos ajuda a pensar essa voz que atravessa e costura tantas existências: “Entre a revolução e a religião, a poesia é a outra voz. Sua voz é *outra* porque é a voz das paixões e das visões; é de outro mundo e deste mundo, é antiga e é de hoje mesmo, antiguidade sem datas.” (PAZ, 1993, p. 140, *grifo do autor*). A condição especial da poesia, de acesso às camadas profundas de significação a partir dos deslizamentos, posto que a poesia enquanto criação laboriosa com a palavra, em que os versos vão sendo trabalhados em suas estruturas e cadeias de significados, emprega técnicas que convocam os sentidos a partir de efeitos sonoros, imagéticos, despertando desse modo um complexo turbilhão que possa propiciar e expressar uma experiência poética potencialmente arrebatadora e impactante também para quem lê.

A unidade em Rita Santana é um conjunto de múltiplas vozes que expõe a condição sócio-cultural da própria autora, exposta em seus fingimentos de poeta, como diz o poema “Livro”. Mas também as vozes literárias de referências que mostram um percurso de formação leitora e crítica atenta, sensível e disposta ao encontro poético, aos rituais de escrita. Escrita que em seu último livro aparece como uma conjunção da atriz, da poeta e da pintora, a quem o eu-lírico invoca: “Revigora-me a memória das mãos, /atua sobre minhas vontades,/ estia vagezas e indecisões/ que atormentam meus vendavais interiores” (SANTANA, 2019, p. 25). Corroborando o posicionamento de Octávio Paz, para quem

A poesia é a Memória feita imagem e esta convertida em voz. A *outra* voz não é a voz do além-túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem. Tem mil anos e tem nossa idade e ainda não nasce. É nosso avô, nosso irmão e nosso bisneto. (PAZ, 1993, p. 140, *grifo do autor*)

A imagem que propomos, todavia, está centrada no feminino, nas vozes de mulheres molhadas de saliva, suor e sangue, tal Lilith. Mulheres em círculos literários, como os de Safo, círculos de criação erótica, de aprender sobre as artes, sobre si. Essa outra voz fixada na poesia gira a ciranda da criação, estabelecendo outras relações com o tempo e a individualidade.

Expandindo essa percepção para o conjunto da obra de Rita Santana, podemos perceber os três livros como correspondentes a essas três figuras femininas que nortearam nossa análise – Lilith, Safo e Verônica Franco. Podemos ler em *Tratado das Veias* (2006) a expressão verborrágica, como define Rita Santana(20013, online), nesse grito libertador de Lilith, transgressora no uso do verbo erótico, de criação. A Poeta Lilith nos oferece em rituais de amavios: “Dou-te todo o meu mar salgado,/ Minhas mulheres que choram e riem alto,/ Minhas noivas dispostas ao divórcio das prendas,/ Arquétipos da minha avó cabocla”. (SANTANA, 2006, p.13).

No livro *Alforrias* (2012), temos expressão marcada pela sonoridade, em imagens e composições que trazem um maior apreço pela escolha vocabular, interessada de fato em alforriar sentidos, propondo outros percursos. Certamente eróticos e embalados pela lira de Safo, enquanto representação da Poeta que nutre as demais moças que viviam na Ilha de Lesbos, com as instruções e a experiência do erotismo como criação, busca e partilha, em especial, partilha da palavra poética, deixando um legado para literatura ocidental, cuja influência atravessa séculos.

Em *Cortesarias* (2019) a tripartição em Nebulosas, Afrescos e Cortesarias nos sugere um movimento que para além da leitura de partituras de uma sinfônica que coloca em cena a Poeta dramatizando o próprio encontro erótico e com a palavra; faz

um jogo de véus e desnudamentos, podendo ser considerada também a terceira obra de um projeto composto por três movimentos de inscrições que culminam na retirada da máscara em cena, com a inscrição da própria poeta, Rita Santana, marcando quatro momentos distintos da história da humanidade pela perspectiva da Poeta que sempre retorna para empreender novas experiências poético-eróticas.

Ao expor as relações de poder que permeiam o racismo e a misoginia, a obra de Rita Santana mais do que uma produção literária que desloca e desestabiliza a tradicional categorização hierárquica da literatura produzida por mulheres e suas próprias existências, convoca e evidencia uma tradição na qual se insere, tradição de mulheres Poetas, dando lugar à nomes silenciados pela historiografia literária tradicional e, à revelia da confraria colonialista, engendra para si um lugar na tradição reencenada de Amásias Poetas, “Pois não apenas entramos em contato com as fontes da nossa mais intensa criatividade, como também com o que é feminino e autoafirmativo diante de uma sociedade racista patriarcal e antierótica” (LORDE, 2019a, p. 74).

A partir de uma abordagem da crítica feminista aplicada à categoria do erotismo, realizamos uma leitura que pretendeu denunciar as relações de poder patriarcais e racistas na poesia erótica de autoria feminina, e celebra sua potência revigorante e revolucionária. Debruçamo-nos sobre como a Poeta em Rita Santana suspende o tempo nas representações do erotismo que imbrica o fazer poético e o amor, numa produção que se configura como contemporânea, ao passo que convoca uma tradição da historiografia literária de poetisas e cortesãs, em que Lilith, Safo e Verônica Franco são vozes nesse espiral que enuncia a voz de Poeta através do corpo e da existência da atriz, Rita Santana, em cena, performando e teorizando sobre suas próprias experiências.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

*“a todas as mulheres que, vivas,
aliam sua existência à teimosia de construir
outros mundos possíveis e assim resistem nos
lugares onde se encontram/reencantam.”*
(GALDINO, 2017, p. 5)

O brinde de encerramento desta tese celebra todas as existências que se constroem como ousadia poética, interessadas em transbordamentos, nisso que suspende, escapa e persiste. Existências e criações em espiral trançam possibilidades poéticas de estar em movimento, de estar junto, firmar-se e saudar as que vem de longe e as que nos acompanham no agora.

A reinvenção colaborativa é uma das marcas do trabalho organizado por Daniela Galdino no Projeto Profundações, que alia “escritoras e fotógrafas”, potencializando a expressão poética na comunhão entre palavra e imagem. As possibilidades de leitura e reinvenção estão na mirada de alcance, no mar virtual em que navega o livro de Galdino: portuoso, disposto ao beijo e acenando a infantes leitores, como bem projetou o eu lírico no poema “Livro”, de Rita Santana. Na edição *Profundações 2* (2017), da qual participa a poeta grapiúna, as palavras da organizadora também ensinam encontros e reverberações:

Se a roda que nos colocou em contato, fazendo surgir este livro, for recriada em outros espaços, com modos desobedientes de leitura, o grito irá reverberar com muita força. Afinal, o fato de estarmos numa ação literária e fotográfica colaborativa já implode as formas como a literatura tem se tornado uma propriedade de poucos. Só o muito nos contenta. Cá estamos... (GALDINO, 2017, p. 7).

Especialmente tratando-se da obra de Rita Santana, a reinscrição nos é familiar, a partir da performance da atriz em cena, aliando existências. No jogo de vozes e máscaras que giram no palco da palavra, cooperam: a Poeta, a atriz, a colorista, as “tantas que me habitam / e aquelas que ainda serei, no prosseguir das cítaras”. Esse caráter performativo e colaborativo, também buscamos expressar na própria forma dessa tese, ao dispor nesta, as fotografias de Shai Andrade na sessão dedicada a Rita Santana, em *Profundações 2* (2017). Desse modo, buscamos evidenciar o caráter performático e colaborativo da obra santaniana, evidenciando

palavra, corpo e gesto, ainda que essas não tenham sido, necessariamente, categorias as quais abordamos neste trabalho, mas que se mostram como possibilidade de pesquisas futuras, especialmente, a partir da publicação do seu último livro, *Cortesantias* (2019), que alça a obra santaniana a um patamar de inscrição performativa.

A palavra poética pode ser percebida como um palco escolhido por Rita Santana para mergulhar na crise da questão erótica e suspender o tempo e o espaço, comprometida com a expressão do prazer, mas também das angústias do encontro erótico entre amantes e, numa leitura metafórica, do encontro poético com o leitor. Encontro que é desejado, na primeira publicação *Tratado das Veias*, quando em “Livro”, o eu lírico corajosamente diz lançar o Livro-marujo nos desafios do mar literário, desejando leitores e expondo-se aos riscos marítimos, com seus críticos literários “diante dos críticos otários políticos parciais/ dentro das suas gaiolas estéticas, éticas” (poema “Emparedadas”). A ironia também se mostra uma categoria potente de análise da obra santaniana, se percebida em seus jogos que deslizam e desnudam sentidos (ou os sentidos que se despem em nosso encontro?).

A partir da análise dos poemas “A escriba” e “Conversa Amorosa com Wally Salomão”, é possível considerar que a Poeta se inscreve nos poemas, lançando-se ao que chama de fingimentos, a fim de mostrar como seu ofício de escriba é atravessado por outras vozes de mulheres que, em momentos diversos da história, tiveram seu nome associado à transgressão de amalgamarem palavra e erotismo. Como poderia ser diferente? O que esperariam das mulheres conhecedoras da criação, da reinvenção. Reinventar afetos, corpos, palavras. Multiplicidades de línguas serpentes, eu diria, brindando Rita Santana.

O encontro poético em Rita Santana é com o erotismo que se forja pela palavra e ganha as nuances que a atriz lhe empresta, envolvendo sinestesicamente o leitor na musicalidade conferida pela lira de Safo e pela pintura. O coro de artistas está presente seja na capa de *Alforrias* (2012), com Frida Kahlo, ou em alusões a Van Gogh, Cruz e Souza, Carolina Maria de Jesus, Hilda Hilst, Wally Salomão, Orides Fontela – que se estendem ao próprio fazer poético enquanto composições de afrescos, no poema “A colorista”, ou nos declarados “fingimentos de Poeta”.

Ao escrever, o sujeito lírico, declaradamente poeta, convoca essas vozes e, ao passo que fala sobre elas, parece falar ao mesmo tempo de uma perspectiva individual, mas que une essas mulheres, pelas experiências com a poesia e sua

escrita. Nesta tese, ao identificarmos três figuras femininas presentes na poética santaniana – Lilith, Safo e Verônica Franco – estabelecemos uma relação de contiguidade entre elas, que é temporal, visto que Lilith está presente nos escritos do Antigo Testamento, Safo é uma poeta grega, por volta de 600 a.C. e Verônica Franco é uma cortesã italiana no séc. XVI. Sabendo que o nome de Verônica Franco está contido no da escritora em tela (Rita Verônica Franco de Santana), uma leitura possível é que, ao convocar essas vozes, é construída uma tradição de poetisas em que a própria Rita Santana se insere como escriba e que se permite, assim como no ofício de atriz, a ser corpo e voz para essas outras existências, mas não se furta de cantar sua própria história.

A obra poética de Rita Santana em sua circularidade alavanca-se enquanto projeto de criação poética urdido pelo erotismo em toda sua feroz potência, forjando-se como discurso contracorrente que alforria a palavra e, por extensão, os corpos em suas existências. *Cortesantias* vêm consolidar uma trajetória em que são trançados temas como o erotismo e o corpo do texto, lançando-se aqui, qual sereia no seu próprio mar de referências literárias, como dizia o eu lírico no poema “Livro”. A sereia refletida em seu espelho, encanta-se narcisicamente pelas “tantas que me habitam / E aquelas que ainda serei, no prosseguir das cítaras” (SANTANA, 2019) e tantas ainda serão.

Brindo a oportunidade de realizar esta pesquisa e documentar quatro anos de buscas constantemente reorientadas como convém ao erotismo, sendo um caminho possível e, ao fim e ao cabo da travessia que foi escrever esse texto, coadunando as tantas que fui durante o processo, percebo que cada leitura é uma nova travessia possível.

O exercício de escrita e escuta das vozes em Rita Santana revelou insatisfações que moveram mais buscas. Teórica e poéticas, de criação de possibilidades de relacionar-me, deslocando o centro do discurso e percebendo-me como outro de alguém, sobre quem pouco sei e nada deveria presumir. Aos poucos fui percebendo e dando lugar ao meu desejo para silenciar projeções, na medida do possível, e então escutar outras vozes. Exercício diário e que encontraria outras rotas, caso pudesse fazer como Safo desejava e subsistir o tempo, para que esta noite pudesse durar duas noites e na companhia de um Eros tecelão de mitos, escutar mais e mais a Poeta, as tantas que escrevem poesia erótica no Brasil. Findando este texto,

o erotismo da busca ainda me habita, apontando as insuficiências e insatisfações, tão necessárias ao movimento.

Para dar vasão às águas que me atravessam e quiçá contribuir com outras pesquisas correlacionadas, registro rotas de navegação no mar santaniano desenvolvidas por pesquisadoras em nível de mestrado¹⁴ e que, certamente, propiciam um olhar político e de pertencimento diferente do que pôde ser lido nesta tese, interessada na expressão erótica e analisada a partir do ponto de vista de uma mulher branca exercitando escutas.

Escutas, por exemplo, de uma forma de desorbitar o paradigma da dor – proposição que Tatiana Nascimento¹⁵ defende ao tratar da escrita de mulheres negras sexodissidentes - afirmando o direito ao devaneio, em resistência ao desejo sádico e colonial de fixação do estereótipo da resistência e da denúncia. Quando Rita Santana escolhe dialogar com figuras femininas conectadas pela transgressão que efetivam no campo da sexualidade, constrói para si alforrias, fortalecendo e entrelaçando essas vozes e representações, potencializando o próprio fazer poético como um ritual em que é celebrado o encontro erótico e sagrado entre corpo e palavra.

¹⁴ Dissertações: “Escrita Crivada de Mutilância(s): A Voz Poética Feminina Negra na Produção Literária de Rita Santana”, de Cristiane Paixão (2017), e “A vulva absoluta: ressignificações do amor e do erotismo na lírica de Rita Santana”, de Patrícia Maria da Silva (2019).

¹⁵ Publicação Cuírlombismo literário, da série Pandemia, N-1 edições, outubro de 2019.

REFERÊNCIAS

ADÚN, Guellwaar; ADÚN, Mel; RATTS, Alex (org.). **Ogum's Toques Negros: Coletânea Poética**. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

AGAMBEM, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: **Nudez**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. In: **Revista Estudos Feministas**, 1º semestre, 2000.

APULEIO. Eros e Psiquê: um conto de fadas. In: **Eros e Psiquê: Amor, almas e individuação no Desenvolvimento do Feminino**. NEUMAN, Erich. Tradução: Zilma Hutchinson Schild. São Paulo: Cultrix, 2017.

ALEXANDRIAN, Sarane. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**: seguida de Método de meditação e Postscriptum 1953. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: LP&M, 1989.

_____. **A parte maldita, precedida de "A noção de dispêndio"**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. **As lágrimas de Eros**. Lisboa: Sistema Solar, 2012.

_____. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

_____. **Teoria da religião**: seguida de Esquema de uma história das religiões. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BERTH, Joyce. **O que é empoderamento?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**: fatos e mitos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BERND, Zilá. **Introdução à literatura negra**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

BHABHA, K. OMI. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernando Young. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CALDWELL, Kia Lilly. Fronteiras da Diferença. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 8, n. 2, p. 91-108, 2000.

CARNEIRO, Sueli. **Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil**. São Paulo: Selo Nero, 2011.

_____. Enegrecer o feminismo. In: Ashoka Empreendedores Sociais; Takano Cidadania (Org.). **Racismos Contemporâneos**. Rio de Janeiro: / Takano Editora, 2003.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **O Trabalho da Citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

CUTI, Luís Silva. **Literatura Negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

_____. KINTÊ, Akins (org.). **Pretumel de chama e gozo**: Antologia da poesia negro-brasileira erótica. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2015.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Prefácio. In: MACHADO, Gilka. **Poesia completa**. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017.

DAMASCENO, Benedita Gouveia. **Poesia negra no modernismo brasileiro**. Campinas: Pontes Editores, 1988.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil**. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no Ocidente 1300–1800: uma cidade sitiada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **Terra roxa e outras terras**: Revista de Estudos Literários, v. 17, n. 1, p. 6-18, dez, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol17A/TRvol17Aa.pdf>. Acesso em: 23 ago. 2017.

_____. Por um conceito de Literatura Afro-brasileira. **Revista Terceira Margem**, v. 14, n. 2, p. 113-138, 2010. Disponível em:

<<https://revistas.ufrj.br/index.php/tm/article/view/10953/8012>>. Acesso em: 30 ago. 2015.

DUBY, Georges; PERROT, Michellet. **A história das mulheres no Ocidente**. Volume I: A Antiguidade. Porto: Edições Afrontamentos, 1990.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e Talento Individual. In: **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivências da afro-brasilidade**: história e memória. 2015. Disponível em: nossaescrevivencia.blogspot.com. Acessado em: 20 ago. 2015.

_____. Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face. In: MOREIRA, Nadilza; SCHNEIDER, Liane. In: **Mulheres no mundo**: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2015.

FERREIRA, Jonatas; HAMLIN, Cynthia. Mulheres, negros e outros monstros: um ensaio sobre o corpo não civilizado. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 18, n. 3, set-dez, p. 811-836, 2010.

FIGUEIREDO, Fernanda Rodrigues de. **A mulher negra nos Cadernos Negros**: autoria e representações. Dissertação. (Programa de Pós-Graduação em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte – MG, 2009.

FONSECA, Aleilton. A poesia de Rita Santana: Afrescos, Nebulosas e Cortesanas. In: **Cortesanas**. SANTANA, Rita. Salvador: FB Publicações, 2019.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Escrevivência: sentidos em construção. In: **Escrevivência**: a escrita de nós : reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. DUARTE, Constância Lima ; NUNES, Isabella Rosado (org.). Rio de Janeiro : Mina Comunicação e Arte, 2020

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. O que (inter) rompe o erotismo na literatura de autoria feminina?. In: **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hest e Fernando Young. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

FONTES, Joaquim Brasil. **Eros Tecelão de Mitos**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

FRANCO, Marcia Arruda. Outros quinhentos na Poesia Total de Waly Salomão. **Colóquio Letras**. São Paulo, v. 194, p. 143-157, 2017.

FREITAS, Zilda. A literatura de autoria feminina. In: **Mulher na cultura**. Salvador: NEIM/UFBA, 2002.

GALDINO, Daniele. **Profundanças 2**. Ipiáú: Voo audiovisual (Org.), 2017.

GONZALES, Lélia; HASEMBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**. Campinas, v. 14, p. 45-86, 2000.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HESÍODO. **Teogonia**: A origem dos deuses. São Paulo: Iluminuras, 2015.

HILST, Hilda. **Da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p.7-22.

hooks, bell. Eros, erotismo e o processo pedagógico. In: **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. LOURO, Guacira Lopes (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

KEHL, Maria Rita. **O peso da feminilidade**. Disponível em: <www.mariaritakehl.psc.br/PDF/opesodafeminilidade.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2016.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KOLTUV, Bárbara Black. **O livro de Lilith**: o resgate do lado sombrio do feminino universal. São Paulo: Cultrix, 2017.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2019a.

_____. Não existe hierarquia de opressão. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b, p. 235-239.

MACHADO, Gilka. **Poesia completa**. São Paulo: V. de Moura Mendonça – Livros, 2017

MORAES, Eliane Robert de (org.). **Antologia da poesia erótica brasileira**. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2015.

_____. Topografia do Risco: o erotismo literário no Brasil contemporâneo. **Cadernos Pagu**, v. 31, p. 399-418, julho-dezembro de 2008.

_____. **Perversos, amantes e outros trágicos**. São Paulo: Iluminuras, 2013.

MORAES, Eliane Robert de; LAPEIZ, Sandra Maria. **O que é erotismo**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.

MORAIS, João Batista Martins de. **Transtextualidade e erotismo na trilogia de Hilda Hilst**. 2007. Dissertação (Dissertação em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.

NUNES, Silvia Alexim. **O corpo do diabo entre a cruz e a caldeirinha**: Um estudo sobre a mulher, o masoquismo e a feminilidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAIXÃO, Cristiane. **Escrita Crivada de Mutilância(s)**: A Voz Poética Feminina Negra na Produção Literária de Rita Santana. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

PAZ, Otávio. **A dupla chama**. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PIEL, J. Bataille e o mundo. In: BATAILLE, G. **A parte maldita, precedida de “A noção de dispêndio”**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

PIRES, Valéria Fabrizi. **Lilith e Eva**: Imagens arquetípicas da mulher na atualidade. São Paulo: Summus, 2008.

QUALLS-CORBETT, Nancy. **A prostituta sagrada**: a face eterna do feminino. São Paulo: Paullus, 2014.

REZENDE, Beatriz. **Poéticas do contemporâneo** (ebook). Editora: S/Z, 2017.

Cadernos Negros: contos afro-brasileiros. RIBEIRO, Esmeralda, BARBOSA, Márcio (Org.). São Paulo: Quilombhoje, n. 30, 2007.

ROCHA, Roosevelt. **Lírica Grega Arcaica e Lírica Moderna: Uma Comparação. Philia&Filia**. Porto Alegre, v. 3, n. 2, jul./dez. 2012.

SAFO, **Fragmentos completos**. Tradução de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Canibalismo amoroso**: o desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SANTANA, Rita. **Tramela**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2004.

_____. **Tratado das Veias**. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, Fundação Cultural do Estação, EGBA, 2006.

_____. **Alforrias**. Ilhéus: Editus, 2012.

_____. **Cortesantias**. Salvador: FB Publicações, 2019.

_____. **Pequena Sabatina ao artista**. [Entrevista concedida a] Fabrício Brandão. Revista Diversos afins, v. 80, junho de 2013. Disponível em: <http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-15/> Acessado em 12/08/2017.

_____. **Pequena Sabatina ao artista**. [Entrevista concedida a] Fabrício Brandão. Revista Diversos afins, v. 132, abril de 2019. Disponível em: <http://diversosafins.com.br/diversos/pequena-sabatina-ao-artista-65/>. Acessado em 12/10/2019.

SANTIAGO, Ana Rita. **Vozes Literárias de Escritoras Negras**. Cruz das Almas, Bahia: Editora UFRB, 2012.

SAVARY, Olga. **Carne Viva**: 1ª Antologia Brasileira de Poemas eróticos. Rio de Janeiro: Editora Anima Produções Artísticas e Culturais LTDA, 1984.

_____. Magma. In: **Repertório Selvagem**: Obra Reunida de 12 livros de poesia, 1947-1998. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional/Multimídias/Universidade de Mogi das Cruzes, 1998, p. 165-200.

_____. [Entrevistada por] CARUSO, Mariana. **“Grandes entrevistas”**. 2011. Disponível em: <<http://revistamarieclaire.globo.com/Revista/Common/0,,EMI162428-17642,00-OLGA+SAVARY+A+POETA+DO+EROTISMO.html>>. Acesso em: 20 jun. 2018.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descentramentos/convergências**: ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCHMIDT, Simone Pereira. Cravo, canela, bala e favela. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 17, n. 3, set-dez, p. 799-817, 2010.

SHUMAHAR, Schuma; VITAL BRAZIL, Érico. **Mulheres Negras do Brasil**. Rio de Janeiro: Senac Nacional/ REDH, 2007.

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. p. 23-57.

SICUTERI, Roberto. **Lilith**: A lua negra. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

SILVA, Leyla Thays Brito da. **Corporeidade e erotismo na tragédia Fedra de Sêneca**. Tese. Programa de Pós-graduação em Letras. Universidade Federal da Paraíba. João Pessoa, 2017.

SOARES, Angélica. Por uma recriação ecológica do erotismo: flashes da poesia brasileira e portuguesa contemporâneas de autoria feminina. **Ipotesi Revista de estudos literários**. Juiz de Fora, v. 5, n. 2, p. 81-97, 2009.

_____. A “Animal força humana” em Repertório selvagem, de Olga Savary: uma leitura ecofeminista. **Revista Navegações**. Rio Grande do Sul, v. 5, n.2, p. 149-155, 2012.

SOUZA, Livia Natália. Negropoéticas e negropolíticas na Literatura negro-feminista brasileira contemporânea. **Tabuleiro de Letras**. Salvador, v. 9, n.2, 2015, p. 83-101. Disponível em: <<http://www.revistas.uneb.br/index.php/tabuleirodasletras/article/view/1498>> Acesso em 13 de novembro de 2019.

SONTAG, Susan. **A vontade radical – estilos**. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

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

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira. **Olga Savary**: Erotismo e paixão. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musas. In: **Teogonia**: A origem dos deuses. HESÍODO. São Paulo: Iluminuras, 2015.

URUGUAY, Cortazza. **Branquitude e crítica literária**. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafr/artigos/artigos-teorico-conceituais/48-uruguay-cortazzo-branquitude-e-critica-literaria>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

WOOLF, Virgínia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. São Paulo: LP&M, 2013.

_____. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

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