



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PPGL - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA
LINHA DE PESQUISA: POÉTICAS DA SUBJETIVIDADE**

YAGO VIEGAS DA SILVA

**O EROTISMO NA CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM “VOZES
GUARDADAS”, DE ELISA LUCINDA**

JOÃO PESSOA/PB

2023

YAGO VIEGAS DA SILVA

**O EROTISMO NA CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM “VOZES
GUARDADAS”, DE ELISA LUCINDA**

Dissertação apresentada à banca examinadora
como requisito obrigatório para defesa do
mestrado em Letras no Programa de Pós-
graduação em Letras, da Universidade Federal
da Paraíba.

Área de Concentração: Literatura, Teoria e
Crítica.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Subjetividade

Orientadora: Prof. Dra. Amanda Ramalho de
Freitas Brito.

JOÃO PESSOA/PB

2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586e Silva, Yago Viegas da.

O erotismo na constituição da subjetividade em
"Vozes guardadas", de Elisa Lucinda / Yago Viegas da
Silva. - João Pessoa, 2023.

97 f. : il.

Orientação: Amanda Ramalho de Freitas Brito.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Letras - Literatura negro-brasileira. 2. Lucinda,
Elisa. 3. Autoria feminina. 4. Erotismo. 5.
Subjetividade. I. Brito, Amanda Ramalho de Freitas. II.
Título.

UFPB/BC

CDU 801:82(81)(043)



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO(A) ALUNO(A)
YAGO VIEGAS DA SILVA

Aos dezoito dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e três, às dezessete horas e trinta minutos, realizou-se, por videoconferência (<https://meet.google.com/nvu-sbfi-tjz>), a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: “O EROTISMO NA CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM VOZES GUARDADAS, DE ELISA LUCINDA”, apresentada pelo(a) aluno(a) **Yago Viegas da Silva**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Marco Valério Classe Colonnelli, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. A professora Doutora Amanda Ramalho de Freitas Brito (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte as Professoras Doutoras Moama Lorena de Lacerda Marques (PPGL/UFPB), Franciane Conceição da Silva (UFPB) e Raíra Costa Maia de Vasconcelos (UFPE). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(à) mestrando(a) para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguida pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, as examinadoras deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **aprovado**. Proclamados os resultados pelo(a) Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Amanda Ramalho de Freitas Brito (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata, que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 18 de julho de 2023.

Prof^a. Dr^a. Amanda Ramalho de Freitas Brito
(Presidente da Banca)

Prof^a. Dr^a. Franciane Conceicao da Silva
(Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Moama Lorena de Lacerda Marques
(Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Raíra Costa Maia de Vasconcelos
(Examinadora)

Yago Viegas da Silva

*Nem todo viandante
anda estradas,
há mundos submersos,
que só o silêncio
da poesia penetra.*

Conceição Evaristo

AGRADECIMENTOS

Agradecer é sempre um movimento de reconhecimento que tem sempre duas faces: a saída, ponto de partida, e a chegada, ponto do encontro. Heráclito de Éfeso, poeta e filósofo grego antigo, dizia que a mesma pessoa não pode se banhar no mesmo rio duas vezes, pois na segunda vez em que entrar nas águas, nem a pessoa e nem o rio são os mesmos.

Para além disso, por se tratar de um trajeto cujo objetivo era lidar com a poesia, recupero o verso de Manoel de Barros em sua obra *Menino do mato*, quando afirma que “Escrever o que não acontece é tarefa da poesia”. Desse modo, ao concordar com Manoel e recuperar Heráclito, reconheço e me volto para a possibilidade da transformação da vida através da palavra, como força criadora que é.

É necessário, portanto, agradecer, como uma forma de reconhecer a metamorfose que é a própria existência, de forma que, por trabalhar e ter a possibilidade de ler, viver e experienciar a arte poética, agradeço a:

Deus e à vida, pela existência e pela sensibilidade que me ligam à poesia;

À minha família, pela força e pelo incentivo aos estudos desde cedo;

À UFPB e ao PPGL, pela oportunidade de frequentar uma universidade federal pública, gratuita e de qualidade;

À coordenação (professoras Daniela Segabinazi e Fabiana Ferreira, professores Marco Colonnelli e Marinês Kunz) e à secretaria deste programa, na pessoa da querida Josilane, pela agilidade na resolução de tantos impasses;

À professora Socorro Aragão, por ter aceito orientar minha pesquisa na seleção de 2021, mesmo que não tenhamos conseguido concluí-la;

À minha orientadora, professora Amanda Ramalho de Freitas Brito, pela amizade sensível e acolhedora, disponibilidade, pela força e pela parceria de tantos anos;

Às professoras Moama Marques, Raíra Maia, pela amizade e pelas colaborações dadas na banca de Qualificação, bem como pela força para participar da banca de defesa;

À professora Franciane Silva, pela disponibilidade para participar desta banca;

Aos professores que, de alguma maneira, contribuíram para o meu crescimento no trajeto do mestrado: Socorro Aragão, Fátima Batista, Arturo Gouveia, Amanda Ramalho, Carmen Sevilla, Fabiana Ferreira, Vanessa Riambau, Sávio Freitas, Moama Marques;

A tantos amigos cujas parcerias foram alívio nos momentos de angústia, relacionados à pesquisa ou para além dela;

À CAPES, pela bolsa de incentivo que financiou, parcialmente, a realização desta pesquisa.

Ao poeta da flor que rompeu a dureza do asfalto-vida, dedico.

O EROTISMO NA CONSTITUIÇÃO DA SUBJETIVIDADE EM “VOZES GUARDADAS”, DE ELISA LUCINDA

Yago Viegas da Silva

Resumo

A poesia de autoria negra feminina, no Brasil, tem buscado constantemente a transfiguração do paradigma da dor que fora imposto histórica e culturalmente a esses corpos. Essa produção poética, em sua mais pluralizada forma, chama a atenção para a construção e reconhecimento de uma identidade poética que lida com temas e sentidos diversos, todos eles muito importantes e necessários para a elaboração de uma nova perspectiva acerca tanto da literatura de autoria feminina e negra quanto de ressignificação da própria realidade. Quando se fala em poesia de autoria negra e feminina no Brasil, é na contemporaneidade que se encontra uma expoente produção poética e é nesse contexto que Elisa Lucinda, poeta capixaba, e sua antologia *Vozes Guardadas* (2016), uma coletânea de poemas produzidos pela autora entre 2005 e 2016 e publicada pela Editora Record. Nessa obra, o erotismo se apresenta como um recurso vital para a constituição da subjetividade e da identidade da mulher negra (tanto do ponto de vista do texto quanto da autoria negra feminina), de forma que podemos concebê-lo como uma força geradora que oferece a esses corpos femininos a possibilidade da libertação, do vozeamento e a construção de uma política que valorize a experiência com o corpo e com a memória. Assim, o objetivo principal desta pesquisa é refletir sobre o erotismo como elemento constitutivo da subjetividade na obra de Elisa Lucinda. Nosso corpus de análise é composto pela seção *Livro do Desejo*, que compõe a segunda parte da antologia e na qual é possível perceber o erotismo como um tema recorrente, seja através da valorização da experiência corporal na elaboração dos sentidos ou através da rememoração, como uma maneira de reviver o prazer através da experiência guardada na memória. Nossa pesquisa se ampara nas reflexões de Lorde (2021), Dussel (2016), Saffioti (2019), Bataille (2021), Cuti (2010), Hooks (2010), Siscar (2016; 2010), Evaristo (2005), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Elisa Lucinda. Literatura negro-brasileira. Autoria feminina. Erotismo e subjetividade.

THE EROTICISM IN THE CONSTITUTION OF SUBJECTIVITY IN "VOZES GUARDADAS" BY ELISA LUCINDA

Abstract

The poetry authored by black women in Brazil has consistently sought to transfigure the paradigm of pain that has been historically and culturally imposed upon these bodies. This poetic production, in its most diversified form, draws attention to the construction and recognition of a poetic identity that engages with various themes and meanings, all of which are highly significant and necessary for the development of a new perspective concerning both literature authored by black women and the redefinition of reality itself. When we talk about black and female-authored poetry in Brazil, it is in the contemporary era that we find an exponent poetic production, and it is within this context that Elisa Lucinda, a poet from Espírito Santo, and her anthology *Vozes Guardadas* (2016) can be found. This anthology is a collection of poems written by the author between 2005 and 2016, published by Editora Record. In this work, eroticism emerges as a vital resource for the constitution of subjectivity and the identity of black women (both from the perspective of the text and black female authorship), in a way that we can conceive it as a generative force that offers these subjugated and objectified female bodies the possibility of liberation, vocalization, and the construction of a politics that values the experience with the body and memory. Thus, the main objective of this research is to reflect on eroticism as a constitutive element of subjectivity in Elisa Lucinda's work. Our corpus of analysis is composed of the section "Livro do Desejo" (Book of Desire), which forms the second part of the anthology and where eroticism can be perceived as a recurring theme, whether through the valorization of bodily experience in the elaboration of meanings or through remembrance, as a way to relive pleasure through experiences stored in memory. Our research is based on the reflections of Lorde (2021), Dussel (2016), Saffioti (2019), Bataille (2021), Cuti (2010), Hooks (2010), Siscar (2016; 2010), Evaristo (2005), among others.

KEYWORDS: Elisa Lucinda. Black-Brazilian Literature. Female authorship. Eroticism and subjectivity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – EROTISMO E SUBJETIVIDADE NA POESIA NEGRA DE AUTORIA FEMININA	16
1.1 Subjetividade na poesia negra feminina brasileira	16
1.2 A relação entre a poesia e o erotismo	28
1.3 A poesia e o erotismo na experiência interior feminina	37
CAPÍTULO 2 - AS VOZES GUARDADAS NO <i>LIVRO DO DESEJO</i>	47
2.1 A voz do erotismo furtivo em Elisa Lucinda.....	50
2.2 Elisa Lucinda e o erotismo como jogo de conquista.....	58
2.3 O erotismo, a ausência e a fluidez na poética lucindiana	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS.....	95

INTRODUÇÃO

A poesia é, inegavelmente, uma das mais sublimes formas de manifestação da liberdade e do desejo das forças humanas. Através dela, ao longo dos milênios, desde os antigos povos até as sociedades contemporâneas, os homens e mulheres têm tido a oportunidade de usar a linguagem de forma criativa e dar a sentimentos como o amor, o prazer e até à tristeza uma voz eternizada e que se projeta para além daquele que escreve (o poeta, a poeta/poetisa) e chega até aquele que lê, fazendo-o compreender e sentir a poesia também como uma necessidade vital.

Durante formação histórica e cultural no contexto brasileiro (como em boa parte da história da humanidade), no entanto, inúmeras vozes foram silenciadas, seja pelos sistemas políticos que vigoravam ou pela manutenção de tradições constituídas cronologicamente e que tendem a demorar muito para serem desconstruídas. Dentre esses incontáveis silenciados, podemos elencar, por exemplo, as mulheres em tempos em que prevalecia (e ainda prevalece) a dominação masculina sobre tudo, inclusive sobre a Literatura; os negros, sempre colocados à margem da sociedade e, portanto, da Arte; a comunidade LGBTQIA+, criminalizada e tratada com escárnio do ponto de vista ético-religioso vigente, entre tantos outros.

A produção poética do nosso tempo, contudo, nos aponta um horizonte de possibilidades e de uma produção literária/poética que considere a vivência e a experiência desses corpos negros, atribuindo-lhes a vida e a filosofia que foram negadas. É justamente nesse contexto que surge Elisa Lucinda Campos Gomes, aquariana (como ela própria gosta de enfatizar: nascida num domingo de Carnaval, dia de Yemanjá), mulher e poeta negra nascida em Cariacica, no Estado do Espírito Santo, em 02 de fevereiro de 1958.

Sua antologia intitulada *Vozes Guardadas* foi publicada pela Editora Record em 2016 e reúne poemas produzidos entre 2005 e 2016, ou seja, uma produção poética de mais de uma década condensada em uma única obra e que nos leva a questionar, inclusive, que vozes guardadas são essas e por que elas não puderam ser ditas ao seu tempo; o que essas vozes guardadas dizem ainda hoje, entre tantos outros questionamentos.

Para pensar a poesia de Elisa Lucinda, primeiro, devemos tomar como ponto de partida a sua própria atuação política e social. Elisa é uma mulher negra engajada em movimentos sociais, militante e defensora dos direitos políticos e sociais.

Nessa perspectiva, não é difícil concluir que a sua produção artística esteja para além da abstração; ela se condensa com a própria realidade, aferindo-lhe identidade e reconhecimento.

Por se tratar de uma mulher negra, podemos inferir que a poeta experimenta de duas realidades bastante significativas: o de ser mulher em um mundo construído a partir da visão da masculinidade e o de ser negra em um mundo gerido a partir das políticas forjadas pela branquitude. Isto posto, temos o vislumbre dos possíveis sentidos (do verbo sentir mesmo) e significados que perpassam sua poética: a evocação e a valorização do sexo, do gozo físico e emocional; o grito de revolta contra a violência sofrida pelos negros ontem e hoje; a rememoração relacionada ao (re)conhecimento da ancestralidade como combustível para a formação da identidade da mulher que protagoniza sua história; a pulsão erótica como parte também constitutiva da vida e portanto, do desejo e do ser feminino.

A realização desta pesquisa é necessária para nos ajudar a perceber, reconhecer, valorizar e recuperar toda uma história que foi silenciada pelas formas de dominação branca masculina. As protagonistas dessas histórias, evidentemente, são essas mulheres negras que Lucinda materializa em formas de verso, colocando o seu projeto poético a serviço de uma coletividade silenciada histórica e socialmente.

Pensar a necessidade de trabalhos que visem a desestabilização das políticas de manutenção da violência perpetrada em nome da civilização branca é um passo favorável na longa caminhada da justiça, inclusive literária. Ao trazer para o foco da análise, não objetivamos conferir legitimidade e originalidade, pelo contrário, é porque são legítimas e originais que nos interessam essas vozes, de modo que a função da academia é, inclusive, buscar meios que favoreçam a democratização do acesso a essa literatura.

Quando pensamos no erotismo como força de pulsão criativa no corpo negro feminino, pouco ou quase nada nos aparece imediatamente, ao contrário disto, este corpo fora alvo de objetificação sexualizada, inclusive na arte/literatura. Na verdade, o que nos fora mostrado como erotismo negro está baseado numa ética judaico-cristã que vê o erotismo como pecado a ser evitado e silenciado, desconsiderando completamente a sua função libertadora e que valida nossas experiências com o corpo e aquilo que mais desejamos. Esse erotismo associado à mulher negra é ainda mais rechaçado, de modo que à mulher negra é sempre associada a figura do pecado

e da cor negra como elemento-símbolo desse pecado, como se esse corpo fosse naturalmente símbolo de ultraje, sujeira.

Pensar o erótico a partir da desconstrução da sua demonização é um caminho que nos leva ao reconhecimento da riqueza desse tema na poesia produzida por mulheres e também a perceber como essa poesia diz de uma comunidade que anseia pelo grito e pela constituição plena de sua identidade.

Ao tomar *Vozes Guardadas* como uma obra significativa para a reflexão do erotismo como tema para o reconhecimento e autorreconhecimento da subjetividade da mulher negra, intencionamos também refletir sobre o lugar dessa mulher (não o lugar no qual ela foi posta, mas aquele que ela própria constrói, se coloca), seja na Era Contemporânea (através das suas manifestações subjetivas alocadas no poema) ou em tempos pretéritos (através da evocação de forças e personas ancestrais que estão, inegavelmente, ligadas à essa mulher lírica também no poema).

Nessa perspectiva, o objetivo principal deste trabalho é refletir sobre o erotismo como um elemento constitutivo da subjetividade ética da mulher negra através dos poemas da seção *O livro do desejo*, dentro da antologia *Vozes Guardadas* (2016), de Elisa Lucinda. Já nossos objetivos específicos se desdobram em: investigar a incidência do erotismo como forma de libertação para o corpo da mulher negra; refletir sobre o erotismo e a subjetividade a partir da experiência com o corpo; refletir de que modo a poesia de Lucinda se qualifica como uma produção expoente e na qual o erotismo é um tema recorrente.

É inegável que a trágica trajetória das mulheres negras na história da humanidade ainda não está devidamente interrompida. Muito pelo contrário, o mundo contemporâneo ainda se mostra um lugar violento para tantos corpos e identidades ditos “minoritários”, de modo que o que se percebe é que essa violência arranhou novas formas de se concretizar. Se antes a mulher negra podia ser estuprada nos fundos da casa grande ou vendida quando o seu autoproclamado “senhor” cansava-se dela, hoje ela é diariamente violentada nos espaços públicos, seja no ônibus ou nas ruas escuras da cidade, ou no feminicídio que escancara o quão frágil é o sistema de proteção e valorização dessas vidas.

O fato que nos interessa é que em uma coisa, talvez, tenhamos mudado: a labuta e a luta dessas mulheres pela sua voz, hoje, têm força real e significativa, ainda que haja um movimento contrário. De fato, é na contemporaneidade que a

possibilidade da voz acontece; é nesse tempo, através de diversas manifestações e formas de grito que as mulheres negras podem cantar sua dor e também o seu amor.

Em Elisa Lucinda, por exemplo, encontramos uma poesia que diz muito do lugar de fala, do pensamento e da experiência dessa mulher brasileira e que tem de lutar diariamente para conquistar um espaço que lhe fora negado pelo Sistema de manutenção do poder, de modo que compreendemos que ela já o ocupa definitivamente.

O fato é que a poesia negra brasileira de autoria feminina que encontramos hoje é rica em seus múltiplos aspectos: ela serve tanto reconhecer e afirmar o lugar dessa mulher em um mundo feito por sujeitos alheios às suas vidas, na esperança de desconstruí-lo ao mesmo tempo em que o refaz, introduzindo-se nele.

O movimento poético que vemos a partir de Elisa é, portanto, uma espécie de zigue-zague que toca em vários temas, sem se ater especificamente a um, contudo, há um elemento que se une a tantos outros na intenção de aferir-lhes força é justamente o erotismo. Por exemplo, nessa poesia, é possível perceber uma espécie de evocação da memória como uma forma de afirmar o desejo e revivê-lo, mesmo que na *psiquê*. O erotismo, nesse caso, surge como uma força que possibilita essa experiência, afinal, lembrar é (re)viver, re-cordar.

Como pressupostos metodológicos, concordamos com Helder Pinheiro (2003, p. 23), ao refletir que “há diferenças significativas entre fazer uma pesquisa em literatura, em ciências sociais ou em linguística, por exemplo”. Segundo o pesquisador, o aspecto mais significativo é justamente o objeto e o modo como deve ser abordado, de modo que devem ser consideradas as particularidades do objeto de estudo da literatura, que são sempre gêneros literários (novelas, contos, romances, poemas etc) e, mais precisamente, os aspectos de sua estrutura linguístico-composicional e das possíveis relações intertextuais e contextuais. Outra perspectiva necessária à nossa visão é de que a essência da pesquisa em literatura está na interpretação, que lida com a linguagem “como algo denso, que contém em si diferentes potencialidades, frequentemente em conflito, e para conseguir focar no detalhe e na minúcia, que são capazes de alterar o todo”. (DURÃO, 2015, p. 382).

Posto isto, consideramos o resultado das ideias que aqui apresentamos: para toda interpretação necessita de uma hipótese para tomar forma, de modo que esta hipótese deve ser testada e podendo vir a ser confirmada ou refutada. Apresentados esses pressupostos iniciais de onde partimos, é importante esclarecer os tipos e

métodos de pesquisa que nortearão este projeto. Quanto à abordagem, nossa pesquisa se classifica como qualitativa, já que está voltada para um universo de significados e valores dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis, não podem ser, portanto, quantificados (MINAYO, 2001).

Nosso *corpus* de análise é a antologia *Vozes Guardadas*, da poeta capixaba Elisa Lucinda. O livro conta com poemas que a autora publicou entre 2005 e 2016 e se divide em duas grandes seções: *Jardim das Cartas* e *O livro do desejo*. Cada seção tem subdivisões nas quais os poemas estão agrupados por uma espécie de semelhança temática e/ou cronológica, de maneira que na primeira há as subdivisões *Carta guardada no decote*, *Carta declarada*, *O naufrágio*, *Cartas no mar*, *Carta anônima*, *O livro dos bilhetes*, *A escrevente*, *Carta Negra*, e *Cartas no jardim*, já na segunda seção, se denominam *O lobo*, *Cantos pra passarim*, *Caderno das águas*, *Dor guarani*, *Baralho do sonho* e *El deseo, a lira dos amantes*.

Aqui, como uma delimitação de acordo com a incidência do tema erotismo, tomamos como objeto de leitura a seção *O livro do desejo*, aspecto da obra na qual o erotismo perpassa grande parte dos poemas e se mostra, assim, como uma espécie de projeto poético de fato. Portanto, a categoria de análise sobre a qual apoiamos a nossa leitura da obra é este erotismo, afirmando-o como elemento constitutivo da subjetividade da mulher negra no seu processo de reivindicação da voz, que se mostra, portanto, como uma forma de libertação desses corpos do longo e tenebroso jugo que lhes fora imposto.

No primeiro capítulo, intitulado “Erotismo e subjetividade na poesia negra de autoria feminina” nos propomos a fazer uma reflexão sobre a relação entre o erótico e seu poder na constituição da subjetividade ética e da identidade que aparecem na poesia brasileira de autoria negra feminina, da qual Lucinda faz parte. Nesse capítulo há, pois, três subcapítulos sobre os quais refletimos: “Subjetividade ética e identidade na poesia negra feminina”, no qual discorreremos sobre a constituição dessa poesia e de que forma o subjetivo e o identitário se refletem nela; “Relação entre poesia e erotismo”, para pensar de que modo a pulsão erótica serve como força geradora e/ou transformadora da poesia, bem como o poder que esse erotismo tem na constituição de textos poéticos; “Poesia, erotismo e experiência interior”, para refletir de que maneira a poesia erótica de autoria feminina usa o erotismo como mote gerador e que perspectivas subjetivas aparecem nela.

Já no capítulo dois, intitulado “As vozes guardadas no *Livro do Desejo*”, fazemos uma análise dos poemas selecionados, a partir de três chaves de leitura: “A voz do erotismo furtivo”, na qual refletimos sobre poemas nos quais o erotismo está a favor de uma relação erótica que se constitui a partir do jogo da presença e ausência; “Erotismo e jogo de conquista”, no qual refletimos sobre poemas nos quais há um jogo entre a voz lírica e o homem amado, de forma que percebemos que há uma recorrência a uma liturgia da conquista e nos propomos a verificar de que forma o erotismo aparece aí; “Erotismo, ausência e fluidez”, no qual refletimos sobre poemas que se constituem a partir da rememoração/lembança como uma forma de reviver o desejo erótico, de modo que esse erotismo se condensa com a própria linguagem criadora/transformadora da identidade e da subjetividade da mulher-voz lírica.

1. EROTISMO E SUBJETIVIDADE NA POESIA NEGRA DE AUTORIA FEMININA

1.1 Subjetividade na poesia negra feminina brasileira

*“Perguntei ao desejo: o que és?
Lava, depois pó, depois nada”
(O lobo – Hilda Hilst)*

É com este poema da célebre poeta Hilda Hilst que Elisa Lucinda inicia seu “Livro do Desejo”, dando-nos uma ideia do tema recorrente nesta segunda parte de suas “Vozes Guardadas”. Interessante que ao trazer Hilda Hilst para abertura do seu *Livro do Desejo*, Lucinda já nos aponta a recorrência à tradição lírica de autoria feminina (e erótica, já que Hilst figura como um dos nomes da poesia erótica/pornográfica brasileira). A indagação que a lírica hilstiana apresenta é a mesma que nos move na tentativa de compreender esse universo dos significados que há em Lucinda.

O desejo é uma força/faculdade humana que nos acompanha em todas as etapas da vida. Ele está ligado à nossa maneira de ver, sentir e nos relacionar com o mundo e, portanto, com as pessoas que fazem parte deste e que, de alguma forma, despertam em nós a vontade e a necessidade do outro, seja na palavra, no tato ou mesmo na personificação possibilitada pela memória, como o caso dos amantes.

Desejar, do latim *desiderium*, de *desiderare* e pode significar “esperar por” ou “exigir” é uma faculdade humana cuja realização do querer está quase sempre alocado num objeto externo. Todos nós, a todo instante, estamos desejando algo, seja no plano da realidade, no onírico ou até mesmo no nosso subconsciente, como aqueles desejos tidos como irrealizáveis ou impossíveis. O fato é que a nós todos cabe a capacidade de querer conscientemente, pois o desejo está intimamente relacionado à nossa própria linguagem (BARTHES, 1987; PAZ, 1994), de modo que uma das formas de dar voz a ele é através da arte e da poesia.

O ser humano sempre viu no desejo a possibilidade de romper barreiras: o desejo de ir ao espaço fez com que os homens chegassem à lua; o desejo de ver outros mundos fez o homem inventar telescópios poderosos; até mesmo o desejo de vingança, por vezes, mergulhou-nos em guerras sangrentas que ceifou a vida de milhares de jovens. Do ponto de vista da nossa constituição como sujeitos subjetivos,

os nossos desejos dizem muito sobre nós mesmos, como se aquilo que esperamos ter indique quase que exatamente o que há de mais particular em cada um de nós.

Contudo, havemos de compreender que nem sempre os desejos humanos foram benquistos ou “aprovados” e isso deve-se, na sua totalidade, às formas de controle dos nossos sentimentos, perpetrados sempre por sistemas de normatização da vida, do pensamento e até mesmo dos sentimentos humanos. Assim nos constituímos historicamente: sociedades formadas por indivíduos completamente heterogêneos sob vários pontos de vista, mas que foram sitiados e subjugados sob o pretexto da moral ou da tradição e que acabaram por retirar a própria identidade de tantos homens e mulheres, vitimizados e a quem sequer somos capazes de nomear, tamanha fora a violência exercita.

Dentre essas vítimas, a mais substancial delas graças à persistência da violência que perdura até hoje, está a comunidade negra (GONZALEZ, 2020). No Brasil, devido ao longo percurso de demonização dessa cultura, esse cenário é uma realidade comum. A questão da identidade da cultura negra no Brasil é uma espécie de incógnita constante: se de um lado há um país com uma rica tradição cultural e que muito deve à influência da presença dos africanos nos últimos séculos, por outro, há a triste mancha do que foi o sistema escravocrata que aqui vigorou oficialmente até o final do século XIX e que dura até hoje através da cultura de violência que se perpetua tanto na política quanto na organização social e econômica.

Se pensarmos na Literatura, por exemplo, nossa tradição literária serviu também para legitimar essa violência e ajudar no processo de apagamento da identidade negra, dando a esse povo um papel subalterno semelhante àquele que se via na estrutura social do país. Sob o prisma da “Literatura que imita a vida”, por exemplo, podemos citar as famosas expressões que a personagem Emília usa para se referir à Tia Nastácia no clássico infantil “Histórias da Tia Nastácia”, de Monteiro Lobato, obra na qual, insatisfeita com as histórias da tradição oral contadas pela personagem doméstica às crianças, a boneca a trata pelo referente “Negra beijuda”.

Da produção da literatura negra brasileira, pouco chegou até nós, tanto no sentido de produção quanto da divulgação dessa produção. Talvez como expoente dessa produção, tomando como ponto de reflexão o lugar da raça e do gênero, temos a importância histórica e literária de Maria Firmina dos Reis e seu romance *Úrsula*, publicado pela primeira vez em 1859, ainda que a autora tenha passado por um

processo de esquecimento/apagamento e somente recentemente tenha ganhado mais notoriedade na questão da apreciação crítica da sua obra.

Na verdade, com o trágico papel aferido à cultura negra brasileira na historiografia literária nacional (e mundial também), podemos conceber a nosso tempo como um grande momento para essa literatura no nosso país. Contemporaneamente, portanto, pensemos o tempo atual como o da construção da possibilidade e da democratização da voz às inúmeras vozes guardadas (e tantas outras perdidas, esquecidas, assassinadas...).

Assim, Conceição Evaristo reflete:

Percebe-se que na literatura brasileira a mulher negra não aparece como musa ou heroína romântica, aliás, representação nem sempre relevante para as mulheres brancas em geral. A representação literária da mulher negra, ainda ancorada em 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 as mulheres brancas em geral (EVARISTO, 2005, p. 2)

Nesse sentido, pensar a literatura negra brasileira no nosso tempo se mostra como o momento mais profícuo para entendê-la na sua questão identitária. Isso se deve justamente por dois motivos principais: primeiro o fato de entendermos o nosso instante atual sob a ótica da possibilidade da voz e, segundo, porque há uma substancial produção que tem tentado constantemente afirmar/reivindicar o lugar dessa literatura – não especificamente como uma restauração histórica, mas como afirmação do eu mesmo -, de modo que Elisa Lucinda participa desse movimento como uma poeta na qual se presencia um aflorar mais presente da subjetividade e dos desejos humanos.

Embora estejamos vivenciando em tempo real um tempo de transformações, não se pode afirmar que estão sanadas as barreiras e saradas as feridas do racismo, assim, reclamar as identidades negras é, talvez, o primeiro passo para conferir à literatura o seu aspecto de originalidade. Nessa perspectiva, Cuti em seu texto *Identidade por dentro* (2010) reflete justamente sobre o sentido de conferir a essa literatura a sua originalidade como literatura negro-brasileira. Para o autor, a questão identitária é provavelmente a grande incógnita: por ter passado, como defendemos anteriormente, por um longo processo de demonização, como perceber e reconhecer a manifestação dessa identidade na literatura e na poesia hoje? É justamente no reconhecimento da subjetividade, da qual o desejo faz parte, que podemos iniciar essa reflexão.

Para Cuti, “Os sentimentos mais profundos vividos pelos indivíduos negros são o aporte para a verossimilhança da literatura negro-brasileira” (CUTI, 2010, p. 80). Sob essa ótica, podemos compreender que há a presença de uma voz plural, mesmo que a partir da individualidade das/dos poetisas. É interessante pensarmos que por terem sofrido múltiplas e generalizadas violências no processo histórico e social, a poesia e a arte como um todo sejam, hoje, uma forma de burlar esse sistema, afirmando o que ainda não pode ser dito e reafirmando constantemente aquilo que já se sabe.

O autor afirma que “a subjetividade negra é intransferível, mas ela é comunicante pela semelhança de seu conteúdo humano” (CUTI, 2010, p. 80). Concordamos com o autor nesse aspecto da voz coletiva, sobretudo por tomarmos como grande referente da literatura negra nacional hoje a escritora Conceição Evaristo. Ela é inovadora ao nomear essa verossimilhança que Cuti referencia: a *escrevivência*.

Para Evaristo, a sua literatura, mesmo que “sua” (carregada daquilo que ela pensa e sente) é um reflexo, de algum modo e em algum grau, de uma coisa comum a todos os negros. Assim, a coletividade está representada nessa literatura, de modo que ela não é apenas um reflexo do que o autor pensa (a ideia reducionista de imanentismo, por exemplo, é absolutamente incabível aqui). A Literatura negra, como a poesia de Lucinda, é reflexo de uma política de “vozeamento” que se iniciou de fato há pouquíssimo tempo.

É bem verdade que aos negros, seja na literatura, no cinema e posteriormente na televisão, coube sempre dois papéis: primeiro o da servidão, como um espelho do regime escravista; depois a caricatura social, como o marginal esquecido pelo progresso social que atingiu os brancos. Se pensarmos literariamente o caso da “Negra beijuda” de Monteiro Lobato, por exemplo, nos deparamos com essas duas realidades em uma única: no século passado os reflexos da escravidão ainda eram acontecimentos recentes. A caricatura, nela, se esconde justamente por trás de sua identidade: a cozinheira sem instrução, de fala boçal e de aparência feia, cujo conhecimento culinário (materializado quando ela cozinhava, ou seja, trabalho braçal) encantava a todos, mas a quem o conhecimento cultural (aquele que ela adquiriu da tradição oral) não era valorizado.

Assim, a representação através dessas caricaturas (como vistas ainda hoje em telenovelas em que as domésticas normalmente são mulheres negras sem cultura e

sem instrução) se qualificam ainda como uma forma de diminuição, ou melhor, de perpetuação desse apagamento histórico.

A esse respeito, Cuti reflete:

Na contemporaneidade, a produção cultural que insiste em apresentar a personagem negra apenas como bandido traz esse substrato herdado daqueles que viviam na casa-grande: o medo da revolta da senzala. Daí que alguns críticos literários que desconhecem o que vem sendo essa produção negro-brasileira simplesmente se comportam como aquele que leu e não gostou. Por se tratar de produção de negros, a ojeriza daquele descarta *in limine* qualquer possibilidade de análise. O argumento estético serve, nesse ponto, para escamonear o racismo subjacente. (CUTI, 2010, p. 79)

Uma problemática levantada, nesse sentido, é a seguinte: como podemos afirmar que essa literatura produzida no Brasil hoje está em um percurso de desconstrução dessa realidade histórica? A esse respeito, lembremos do papel pioneiro de Maria Firmino dos Reis e Luiz Gama, autora e autor negros que abriram caminhos que hoje são, felizmente, mais plurais.

Para refletir acerca do dinamismo que há na realidade das mulheres negras no Brasil, evocamos Vilma Piedade e sua obra *Dororidade* (2019). Assim, Piedade reflete:

Quando eu argumentei que *Dororidade* carrega, no seu significado, a Dor provocada em todas as Mulheres pelo Machismo, destaquei que quando se trata de Nós, Mulheres Pretas, têm um agravo nessa Dor, agravo provocado pelo Racismo. Racismo que vem da criação Branca para manutenção de Poder... E o Machismo é Racista. Aí entra a Raça. E entra Gênero. Entra Classe. Sai a Sororidade e entra a *Dororidade* (PIEADADE, 2019, p. 46).

A criação que a estudiosa faz para cunhar o termo “dororidade” com todo o significado que ele carrega é um indicativo do quão ampla é essa história. Se, para as mulheres, a Sororidade representa a união de todas elas pela construção do bem coletivo, para as mulheres negras, essa coletividade é perpassada pelo elemento dor como realidade comum a todas elas. De fato, a recuperação histórica que fazemos (pontualmente), inclusive evocando histórias da literatura (como em Lobato) nos dá um parâmetro do quão significativa é a dor para essas pessoas que sofreram (e sofrem) as duras penas engendradas pela política da branquitude.

Nos satisfaz, contudo, perceber que, para além da dor, a literatura de hoje tem suscitado novas formas de reconhecer e elaborar o mundo, de modo que Elisa Lucinda aparece como uma poetisa de potência nesse contexto. Ao escrever, a poetisa está emprestando a sua voz para projetar no mundo o grito que foi silenciado

pelo homem branco e depois pelo sistema econômico-social excludente, e hoje pelo racismo.

O elemento resistência na literatura negro-brasileira é visto a partir da sensibilidade (do sentir mesmo). É a oportunidade da experiência que faz com que Elisa Lucinda introjete e projete os desejos que são seus, mas que também são de tantas outras: mulheres, negras, brasileiras, poetisas, com seus prazeres aflorados e com suas subjetividades pulsantes. É mais do que resistir, porque resistir pressupõe um outro contra quem se posiciona. É resistir, mas também reexistir, (re)inventando outros gestos e modos de existência; uma quebra de paradigmas e rompimento de silêncio.

A poesia de Lucinda, tal qual a escrevivência de Evaristo e tantos e tantas poetisas do nosso tempo, possui um caráter multifacetado, mas que age também como um grito de rebeldia que esteve há muito aprisionado, são as vozes e o grito de milhares de mulheres, é poesia-libertação que aflora a partir do que ela sente, mas que não se resume a isto.

A constituição da mulher enquanto ser que pensa e sente é, pois, a personagem mais marcante dessa literatura. Se por um lado, conforme Cuti (2010) defende, o medo constante da revolta da senzala ainda pode ser sentida na literatura e na crítica, por outro, é possível perceber um esforço literário que condiga não apenas com as necessidades, mas com as subjetividades múltiplas que caracterizam-na.

A poesia-voz aqui refletida encontra sua base em séculos de violência que estão dando lugar a tempos de libertação. Mesmo quando a Lei Áurea (de 1888) oficializou o Brasil como um país sem escravos, a máquina nacional continuou a moer essa gente como combustível para décadas de enriquecimento. Hoje, passados mais de um século, ainda vemos muito sofregamente os resultados dessa política desumanizada (do ponto de vista dos Direitos Humanos) e desumanizadora (que primeiro reduziu os negros à sua força de trabalho e depois os jogou no limbo da sociedade).

Para resistir a esse processo, a poesia surge como uma recuperação da capacidade de ser, sentir e existir:

O sujeito étnico negro do discurso enraíza-se, geralmente, no arsenal de memória do escritor negro. E a memória nos oferece não apenas cenas do passado, mas formas de pensar e sentir, além de experiências emocionais. (CUTI, 2010, p. 82)

É justamente acerca desse conjunto memorialístico que o autor fala que podemos indicar o caminho para (re)conhecer o poder dessa poesia.

A memória não é apenas individual, pessoal, solitária. Ela é, antes, solidária e vital para a identidade do povo negro porque age como elemento caracterizante da sua cultura, pois ainda de acordo com Cuti (2010, p. 85), “cultura sem experiência subjetiva e coletiva resume-se apenas à forma vazia ou preenchida com conteúdo falso”.

O conteúdo falso ao qual o autor critica é uma cultura que não tenha sua base na experiência, como uma forma de se forçar a construir um modelo de excelência, mas este mesmo modelo estar deslocado da realidade. Nenhuma literatura pode ser dessa forma e quando nos referimos à literatura negra, então, isso deve ser ainda mais poderoso.

Quando falamos de poesia, é de vida e morte, de prazer e ódio, de desejo e de dor que estamos falando e todos esses elementos, a não ser na gramática, só existem em plenitude em um local: no ser humano. No plano da experiência da palavra, não cabem algoritmos, algarismos e fórmulas, ao contrário, cabem lágrimas que não puderam ser derramadas, cabem desejos reprimidos, vozes sussurradas baixo e até a dor das mães que tiveram seus filhos recém-nascidos vendidos em nome da economia colonial.

A respeito disso, defende Cuti

A literatura nos traz a história emocionada, não apenas a informação fria do historiador, mas a possibilidade de experimentarmos sensações e emoções de que as personagens ou os “eu” líricos são dotados na obra. Assim, os escritores negro-brasileiros vão se posicionar também no tempo para instaurar no seu trabalho o ponto de enfoque literário. (CUTI, 2010, p. 86)

É, pois, função da Literatura colocar emoção onde ela não exista. Transformar informação em sensação, materializar o sentimento através da língua e da linguagem, explorar a função emotiva que existe em cada um de nós, despertar a sensibilidade na intenção de construir uma identidade do “eu”.

Assim, a colonização e a instauração do sistema escravista e a sua perpetuação até a contemporaneidade com o racismo veem no negro a mais bruta forma de vida. Segundo essa premissa, em um mundo que cobra mais deles do que de qualquer outra raça, é preciso ser mais forte e sobreviver é mais importante do que amar.

A plena manifestação da subjetividade, das ações de querer e ter, do desejo, do amor, da fé, foram ceifados em um percurso de dominação que começou há séculos e cujos reflexos são vistos ainda hoje. Nesse mesmo contexto, se recuperarmos os perfis de homens e mulheres, podemos perceber o que foi essa política de assassinato do subjetivo: ao homem escravizado cabia o mais duro trabalho e a função de enriquecer desordenadamente o seu suposto senhor; já à mulher cabia o trabalho doméstico e a reprodução da prole, ou seja, era vista como uma forma de manutenção desse sistema através da sua capacidade de gerar vida, nesse caso, mais sujeitos a serem escravizados e dessa forma manter girando a roda da existência.

A esse respeito, bell hooks reflete:

O sistema escravocrata e as divisões raciais criaram condições muito difíceis para que os negros nutrissem seu crescimento espiritual. Falo de condições difíceis, não impossíveis. Mas precisamos reconhecer que a opressão e a exploração distorcem e impedem a nossa capacidade de amar. (HOOKS, 2010)

O crescimento espiritual que a autora denota é justamente a sua capacidade de sentir e crer. Se considerarmos as privações de natureza religiosa, por exemplo, a demonização absurda da forma de crer e a sua substituição pela fé dos colonizadores, compreenderemos que a escravidão outorgou a toda a gente negra um prejuízo terrível. Esses prejuízos se condensam e vão de encontro do próprio ato de amar, que foi seriamente impossibilitado (e talvez o seja ainda hoje) pela circunstância da exploração do outro.

Para as mulheres esse cenário é ainda mais violento. A sua desvalorização extrema, tanto pela questão racial quanto pela questão de gênero, colocou as mulheres negras na base da pirâmide social, privando-lhes a dignidade da forma mais grotesca. É, portanto, indispensável e urgente pensar o papel dessas mulheres hoje e a Literatura pode nos oferecer uma forma de fazê-lo com a humanidade e sensibilidade devidas. Pensar, por exemplo, em como a historiografia literária colocou essas mulheres em um lugar onde não caberia nenhum outro sujeito, tamanha fora a desconstrução dessa *persona* é também dar voz a elas.

Hooks afirma que “o amor é ao mesmo tempo ‘uma intenção e uma ação’” (HOOKS, 2010). Mesmo considerando essa potência do sentimento, segundo ela, é uma sensação comum às mulheres negras que em suas vidas o amor seja um sentimento que se situa entre a inexistência e a raridade. A autora defende a ideia de

que a opressão sofrida pelas mulheres negras foi tão violenta que distorceu a capacidade de amar, pois o amor é um sentimento que se experimenta através da sensação e da ação e quando há políticas de subjugamento dessas atitudes, o que resta é o apagamento da própria subjetividade (da qual o sentir provém). (HOOKS, 2010).

Para a autora, “nossas dificuldades coletivas com a arte e o ato de amar começaram a partir do contexto escravocrata” (HOOKS, 2010) Nessa perspectiva, para Hooks (2010), manter uma relação de amor em um ambiente hostil e violento, que separava mães e filhos ainda de braço, que naturalizou o estupro e as violências sexuais que o homem branco impunha às mulheres, que assassinava com requintes de crueldade as pessoas que não se encontravam mais aptas para o trabalho era uma tarefa praticamente impossível.

Como podemos, na condição de sujeitos subjetivos, sentir e viver o amor em um tempo e em um espaço que nos deplora e que a mera menção à nossa capacidade de amar se configura como uma fraqueza?

Os modelos de dominação perpetrados pelo homem branco à comunidade negra perduram até hoje. Esses modelos podem ser vistos, segundo hooks (2010) nos espaços domésticos onde os homens impõem sua dominação às mulheres.

É praticamente imensurável um modelo social que coloque a mulher negra como protagonista e isso se verifica, por exemplo na Literatura negra-feminina. Aquela caricatura a qual Cuti se refere é também essa mulher negra na situação de sub-existência. Caso famoso na Literatura brasileira do século XX é a escritora Carolina Maria de Jesus e sua obra “Quarto de Despejo”, de 1960. Se pensarmos que a autora-protagonista da obra era uma mulher preta, favelada, mãe, catadora de lixo e que seu livro foi “descoberto” e publicado pela elite branca, chegaremos à conclusão de que Carolina fora transformada na caricatura na negra pobre das periferias do Brasil. Por outro lado, essa mesma autora se projeta como uma das maiores escritoras do Brasil no século passado, tendo sua obra traduzida para diversas línguas, de modo que hoje Carolina de Jesus é aclamada como um dos maiores nomes da literatura negra-feminina brasileira de todos os tempos.

Suas necessidades vitais e as inúmeras dificuldades que enfrentava no dia-a-dia eram, aos olhos da elite social, um acontecimento utópico, coisa de outro mundo. O fato primordial que provavelmente não passava na cabeça dessa mesma elite é que a voz de Carolina era a de sua comunidade de favelados, do seu grupo de mulheres

negras que criaram seus filhos sozinhas, da sua comunidade de mulheres negras abandonadas pelos companheiros e forçadas ao trabalho exaustivo pela mísera parcela do pão, enfim, a voz de Carolina era, antes de ser sua, a voz do pobre negro brasileiro.

O que difere Carolina de Jesus, Elisa Lucinda tantos outros e outras pessoas que passaram pelo mesmo processo violento de silenciamento é justamente o aflorar da sua subjetividade a afirmação de sua identidade. “A escravidão condicionou os negros a conter e reprimir muitos de seus sentimentos (HOOKS, 2010). Essa repressão de si está ligada à sobrevivência, mas há os que burlam esse sistema macabro e que fazem da literatura uma forma de escapar da repressão imposta sobre os corpos negros e sua linguagem emocional.

Em seu texto “Vivendo de amor” (2010), bell hooks se propõe a fazer uma reflexão sobre o papel desse sentimento na vida e nas relações humanas, dando foco ao povo negro. A recuperação da constituição histórica nos é útil para entender as motivações que existem ainda hoje no modo como esses corpos veem o amor e se relacionam com ele.

Para a autora, no processo de resistência às violências executadas contra os negros, é vital entender as necessidades do ser (tanto as materiais quanto as emocionais). Assim, ela concebe o amor como uma necessidade da vida. Para ela, ainda, “as mulheres negras não podem mais negar sua necessidade de conhecer o amor” (HOOKS, 2010). É demasiado importante salientar que o amor, o mais pleno dos sentimentos, aqui, não é apenas o *Ágape* e sua função de amor fraterno e incondicional, é antes de tudo, o amor *eros*, que se condensa no ser, no querer ter e, portanto, no prazer.

O processo de escravidão e da exploração dos corpos femininos colocou essas mulheres no mais baixo grau do desejo. Por isso, às mulheres negras são incumbidas do silêncio mais profundo (muito embora elas tenham elaborados formas de resistência e desestabilização desse cenário), pois seus desejos, além de reprimidos eram (e o são) impossíveis, quando não indignos. Os corpos negros são comumente associados à dureza, à frieza e, portanto, ao anti-sentimentalismo, como se, além de não poder realizar, elas não pudessem sequer sentir.

Perceber que a literatura de hoje também legitima a voz dessas mulheres silenciadas é, talvez, o primeiro passo para concebê-la como uma arte do corpo feminino negro brasileiro, libertando-o da trágica caricatura usual.

Em Elisa Lucinda, por exemplo, é possível identificar esse objeto-corpo feminino que canta o desejo. O processo de empoderamento de sua identidade, nesse sentido, funciona como força de instauração e afirmação da sua subjetividade, afinal, conforme hooks:

Quando nós, mulheres negras, experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. [...] Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura (HOOKS, 2010).

Assim, compreendemos e aceitamos que as experiências do amor e, portanto, do desejo, são legítimas na interpretação do mundo e nos ajudam a compreender a nossa relação tanto com os outros como com nós mesmos.

A cura advém não do esquecimento de tantas feridas causadas e constantemente remexidas, mas da perspectiva de olhar para frente, de projetar-se em um mundo onde o ato de amar subverte a violência, a perseguição, o ódio. Resignificar o amor aferindo-lhe a importância devida é uma narrativa aparentemente nova para as mulheres negras, pois o histórico desumano de destruição da personalidade feminina foi (e é) duro, mas o reconhecimento dessa força pode transformar a realidade a partir do que cada uma sente e aceita como parte integral de si. O amor que cura, nesse sentido, serve também para apontar um direcionamento rumo a uma nova forma de conhecer esse amor (e os amores múltiplos e fluidos) mostrando a essas mulheres que seus corpos, além de possuírem o desejo erótico, também são alvo destes e podem ser desejados, possuídos, amados.

A respeito dessa cura-libertação Cuti reflete

A vertente erótica da literatura negro-brasileira tem gerado textos que rompem com a conotação de sofrimento atribuída ao corpo negro e de objeto de uso do branco. O erotismo surge para libertar do flagelo o corpo aprisionado pela ideologia racista que, por meio da imagem que dele promove, o mantém preso ao pelourinho. (CUTI, 2010, p. 90)

Concordamos com o autor, pois entendemos a literatura negro-brasileira de hoje como aquela que liberta esses corpos de uma tradição excludente e os coloca no centro da manifestação artístico-literária.

O erotismo, então, mostra-se como um poderoso aliado nessa tarefa: ele transfere a voz do violador e a dá às violadas, fazendo-as se exaltarem em todas as suas características identitárias, desde o cabelo crespo, à pele preta, ao corpo inteiro como item de realização do seu desejo, não mais do outro.

Por isso mesmo é que erotismo fora vilipendiado tão brutalmente durante nosso percurso como sociedade miscigenada. O homem branco via no corpo negro a periculosidade de quem sabe o que faz, de modo que rebaixá-lo, torná-lo nada era a solução mais eficaz para o silenciamento completo desses corpos.

Felizmente, a resistência fora mais incisiva do que a violência e aos poucos caminhamos para uma realidade na qual o grito que ecoa desse corpo é plenamente liberto. Essa troca de papéis (que sai do objeto de uso ao corpo do desejo), nomeamos libertação e a poesia serve como um protesto nessa tarefa.

A poesia que se vê na literatura negro-brasileira hoje é um olhar do negro sobre o seu passado, confirmando que ele influi diretamente no seu presente, mas que introjeta nele uma visão de mundo capaz de fazê-lo compreender o sentido da dinamicidade da coletividade. Assim, essa produção poética responsabiliza-se também por legitimar a identidade cultural dessa população, referindo-se não apenas aos sujeitos, mas também aos tempos e aos espaços:

A identidade cultural – estabelecida quando o poeta lança-se em busca de seus valores, por meio de suas manifestações inspiradas na África que atravessou o oceano Atlântico e se instalou no Brasil, a África mítica que não é a dos africanos, mas pertence aos negros que daquele continente saíram e criaram pelo mundo afora formas de expressão de seus sentimentos – é a identidade a que mais se faz referência quando se estuda literatura. (CUTI, 2010, p. 95)

Essa poesia, portanto, carrega a semântica e a força de um continente e de um povo de incontáveis formas de pensar e sentir a vida. Quando Elisa Lucinda grita “Porque deixar de ser racista, meu amor / não é comer uma mulata” em seu poema “Mulata exportação”, ela dá sua voz à incontáveis mulheres cujos corpos foram violados e também oferece proteção, através do erótico empoderado, às que poderiam ser alvo dessa política de assédio.

A literatura negro-brasileira hoje tem como caráter generalizante da sua existência o teor antirracista. Como afirma Cuti: “o amplo espectro da identidade negro-brasileira que não é momentânea, circunstancial, mas existencial” (CUTI, 2010, p. 97). Ela se propõe a ser descolonizadora ao mesmo tempo em que arrebatada os sentidos e os dirige à afirmação da mais plena identidade. Não é uma literatura/poesia de formas demarcadas pela métrica, ao contrário disso, é uma linguagem que se baseia na experiência do corpo, da sensação, da psiquê; é o verso livre como o corpo, como a memória ao desejar o gozo, desde a simbologia do suor, da vagina e a nudez escancaradas que denotam que desejar é, antes de tudo, estar viva e consciente.

1.2 A relação entre a poesia e o erotismo

A poesia nos diz muito sobre nós mesmos. Ela é como uma voz que há adormecida dentro de cada ser humano e que nos revela uma forma como nós podemos ver e dialogar com um mundo. A poesia coexiste lado a lado com a subjetividade.

Na confluência de sentimentos que fervilham dentro de cada indivíduo, a poesia serve como fuga para a impossibilidade e a dureza, oferece abrigo para a dor e refúgio para a violência. O amor é também um mote para a poesia, é ele que desperta e cura as sequelas infringidas a cada um de nós, permitindo-nos, além do sonho, o desejo e a materialização deste.

Nesta nossa intenção de compreender a relação entre a poesia e o erotismo presentes na lírica de Elisa Lucinda, nos voltamos para o seguinte questionamento: qual é a relação que o erótico tem com o texto poético e qual a importância dessa relação para a construção do sentido?

Nessa perspectiva, nos apoiamos nos textos de Octávio Paz, intitulado *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), para entender a relação entre a poesia e o erótico; e nas reflexões de Audre Lorde em sua obra *Irmã Outsider* (2021), para pensar a poesia como uma necessidade e no erotismo como afirmação dessa necessidade.

Em princípio, podemos pensar: poesia para quê? O fato é que, primeiro, podemos compreender a poesia como parte constitutiva da experiência e das emoções humanas. A esse respeito, nos diz Paz:

A poesia nos faz tocar o impalpável e escutar a maré do silêncio cobrindo uma paisagem devastada pela insônia. O testemunho poético nos revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perderem seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível. (PAZ, 1994, p. 11)

Concordamos com o autor em sua tarefa quase impossível de definir poesia e parece-nos que nisto há uma aceitação geral quanto a isto: há uma relação intrínseca entre a poesia e a subjetividade humana, pois ela pode oferecer sua voz àquilo que há de mais profundo em nosso espírito.

E mais, à poesia cabe transfigurar certas barreiras de impossibilidade: falar coisas que não podem ser ouvidas, nomear coisas que sequer existem. Nessa perspectiva, dando ênfase ao caráter da identidade e da função dela própria, escreveu

Manoel de Barros em seu livro “Menino do Mato” (2010): “Escrever o que não acontece é tarefa da poesia”. É nessa perspectiva que iniciamos esta abordagem: recuperar a força dessa palavra relacionando-a com aquilo que existe em cada ser humano, independente do espaço ou do tempo: o *eros*.

Assim, Paz nos diz que a relação entre poesia e erotismo é profunda porque elas se situam em planos diferentes/opostos, mas que se complementam e mantêm relação de dependência: ao passo em que o erotismo é uma poética do corpo, a poesia é uma forma do *eros* verbal (palavra). Para o autor, o erotismo é diferente do desejo sexual porque ao passo em que este último é comum a todos os animais como forma de perpetuar a sua reprodução, no ser humano, o erotismo é uma metáfora dessa sexualidade; ele nos projeta para além do desejo e do prazer, ao mesmo tempo em que os explora. (PAZ, 1994, p. 12).

Segundo Paz:

[...] sexo, erotismo e amor são aspectos do mesmo fenômeno [...] O erotismo e o amor são formas derivadas do instinto sexual: cristalizações, sublimações, perversões e condensações que transformam a sexualidade e a tornam, muitas vezes, incognoscível (PAZ, 1994, p. 15).

Para entender a função da poesia no clamor de nossos desejos, devemos aceitar que o erotismo não é uma práxis do pecado ou da indecência. Ele é, antes de tudo, voz do ser, desejo do ser, instinto do ser. Aprisioná-lo sob o jugo de moralismos perversos se configura como um aprisionamento da nossa própria capacidade de amar, pois o nosso corpo é também uma forma de manifestação da linguagem e do querer. É através desse corpo e dessa poesia que se pode desejar, erotizar e, portanto, amar.

O poema *Ocupação do silêncio*, da própria Elisa Lucinda, pode nos ajudar a compreender a relação entre o desejo e o verso:

Meu peito ficou mudo
De silêncio e ausência de ti
Estão os seios tristes.
O mamilo reclama sua boca
deste lado.
Mas nada lhe acode o fado.
Nada apaga o não dito, o discurso guardado.

É a crônica do bico calado.

(LUCINDA, 2021, p. 435).

Estes versos servem para nos dizer que, tomando como verdade o que disse o Menino do Mato, dizer o que ainda não foi dito é sim a tarefa mais sublime da poesia. No plano do erotismo, esse não dito localiza-se precisamente no plano do sentido (do sentir mesmo, da sensação, do tato, da inferência). O discurso calado não se anula, não deixa de existir, não desaparece com a ausência. Ele se condensa na memória, na lembrança do prazer e na reconstituição desse prazer a partir da experiência pessoal, alocada na persistência na psiquê e que encontra na poesia uma forma de libertação.

A relação do erotismo com o amor se baseia na coexistência plena: ambos nos constituem e se relacionam. Ao passo em que o erotismo transgride o sexo da carne e faz com que ele aflore da nossa própria identidade como sujeitos que experimentam, o amor nos oferece a cura (HOOKS, 2010) e esta é necessária para a libertação de quaisquer problemáticas. Assim, reflete Paz:

[...] o amor é intensidade; não nos presenteia com a eternidade mas com a vivacidade, esse minuto no qual se entreabrem as portas do tempo e do espaço – aqui é mais além e agora é sempre. No amor tudo é dois e tudo tende a ser um. (PAZ, 1994, p. 117-118).

Na poesia, o amor e o erotismo são peças fundamentais para que esta não seja diminuída à comunicação denotativa usual. A linguagem poética é, por natureza, carregada de amor e permeada de erotismo. Ela é atravessada pela pulsão erótica, que é também uma força criadora/transformadora. O primeiro lhe confere a sensibilidade precisa, enquanto o segundo lhe empresta a transgressão do código. Para falarmos na poesia de Elisa Lucinda numa perspectiva de poética negra erótica é justo que pensemos que ela é, antes de tudo, uma palavra de vida.

A palavra de vida a qual nos referimos aqui não é, de todo, semelhante àquela interpretada pelos textos sagrados, nas quais o verbo transcende a carne e está sempre num plano superior a esta (embora não se possa abandonar por completo a ideia). A esta palavra-vida nos referimos como a vida do homem e da mulher que precisam da poesia como precisam também do alimento e da água para saciar suas

necessidades físicas; a poesia é alimento da vida. Para a mulher negra, então, além de pão e água, a poesia é uma força de resistência.

Sobre isto, Audre Lorde, em seu ensaio *A poesia não é um luxo* (2021), reflete:

Dentro de cada uma de nós, mulheres, existe um lugar sombrio onde cresce, oculto, de onde emerge nosso verdadeiro espírito, “belo/ e resistente como castanha / pesadelo de pilares se opondo ao (seu) nosso pesadelo de “fraqueza” e de impotência.

Esse nosso lugar interior de possibilidades é escuro porque antigo e oculto; sobreviveu e se fortaleceu com a escuridão. Dentro desse local oculto profundo, cada uma de nós mantém uma reserva incrível de criatividade e de poder, de emoções e de sentimentos que ainda não foram examinados e registrados. (LORDE, 2021, p. 46)

A autora é incisiva ao defender a existência desse lugar oculto e profundo nas mulheres negras (sempre falando da experiência de si própria). Ora, para ela, a subjetividade desses corpos negros é certamente muito mais complexa, dados os difíceis processos aos quais foram histórica e culturalmente submetidos.

Ela diz que nas mulheres negras o lugar de poder que existe dentro de cada uma é profundo e antigo (LORDE, 2021, p. 46). Esse antigo ressoa como a voz da ancestralidade que há nessas mulheres, como defendemos anteriormente, sua voz não é apenas sua, mas diz de uma coletividade e de uma pluralidade cuja força de vida foi subjugada.

É quase natural que pensemos que a subjetividade humana seja naturalmente antiga e profunda, mas por que então delimitar essas adjetivações às mulheres negras?

Justamente porque foram/e são elas as vítimas mais latentes da violência humana. Quando pensamos nas relações de raça e etnia não é tarefa difícil chegarmos à conclusão (até pela abundância de fontes históricas) que os negros sequestrados em África foram transformados em objetos e usados pela força exploradora do capitalismo em busca de máximo durante séculos. O que parece não chamar a atenção em um momento primeiro, contudo, é o fato de que mesmo nas relações de raça há também relações de gênero e nesse entrelaço de convivências e determinação de papéis sociais coube às mulheres negras o mais baixo de todos justamente porque a sua violência era dupla: inferiorizada na raça em relação aos brancos e inferiorizada no gênero em relação aos homens de sua própria comunidade.

É por isso que para Lorde

Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança, primeiro como

linguagem, depois como ideia, e então como ação mais tangível. É da poesia que nos valem para nomear o que ainda não tem nome, e que só então pode ser pensado (LORDE, 2021, p. 47)

Poderíamos indagar a autora com o questionamento comum: considerando que a poesia é arte e, nas classes mais pobres o acesso à cultura e à arte institucionalizadas é precário, por que a poesia para as mulheres não é um luxo, mas uma necessidade vital?

A resposta, mais uma vez, nos direciona para o sentido da experiência. A vida dessas mulheres é perpassada por diversas formas de intromissão, muitas das quais exercidas sob a forma de política social. A poesia é, então, o poder gerador e transformador que dá a essas mulheres a possibilidade de subverter esses papéis. Neste aspecto, recuperamos uma ideia do célebre educador brasileiro Paulo Freire, ao defender que quando a educação não é libertadora o sonho do oprimido é assumir o papel do opressor (FREIRE, 1974). Não estamos tratando, diferentemente do que propunha Freire, da educação em seu aspecto formal e institucionalizado; antes disso, tratamos a educação como forma de libertação e, por isso, a poesia é também educação transformadora a libertadora.

Quando Lorde se refere à necessidade da poesia como algo para a vida das mulheres negras ela aloca as duas (mulher e poesia) no mesmo lugar. A poesia existe para que estas consigam resistir e prevalecer contra a expectativa da destruição; poesia é, ao contrário, força criadora. Por isso ela diz que na cadeia de suas ações, tudo começa na poesia da linguagem, depois da idealização até chegar ao ato materializado.

Em seu texto *Fundamento Ontológico da Ética*, (2016) Enrique Dussel defende a tese de que a experiência é um conjunto de fatores que atravessam o sujeito e o constitui. E mais: o sujeito só se constitui enquanto sujeito a partir do fator realidade, da experimentação. Para Lorde, em consonância com o que pensa Dussel, é a experiência que tem o poder de despertar nas mulheres o seu potencial para a vida e a poesia é um instrumento desse potencial.

[...] acredito que as mulheres carregamos dentro de nós a possibilidade de fundirmos essas duas abordagens tão necessárias à vida, e é na poesia que nos aproximamos ao máximo dessa fusão. Falo aqui da poesia como destilação reveladora da experiência [...] (LORDE, 2021, p.46)

As duas abordagens as quais a autora se refere são o contato com a ancestralidade das mulheres negras e a consciência de vida não europeia que precisa

ser experimentada (LORDE, 2021, p. 46). Em outras palavras, a autora vê a poesia como uma forma de revolução, de fato. Não é uma exclusão completa do que já vivemos, mas uma mudança na perspectiva sobre a qual viveremos daqui adiante.

Ela acredita que a medida em que as mulheres negras conhecem e aceitam seus sentimentos, além da possibilidade de explorá-los de forma honesta, elas se tornam “santuários e corpos férteis para as ideias mais radicais e ousadas” (LORDE, 2021, p. 47). A experiência, desse modo, só pode ser vivida a partir de um instrumento: o corpo.

É dele e por ele que se entrecruzam todos os caminhos na construção da identidade dessa mulher. Seus corpos, outrora sacrificados e desfigurados, vociferam em busca da pulsão de vida que fora renegada. O corpo negro, objeto de fornecimento de prazer ao homem branco, agora se propõe a experimentar o erotismo como um ato de libertação e a poesia é vital nesse processo. No poema de Lucinda anteriormente mencionado, podemos perceber a importância do corpo na afirmação da saudade do objeto-prazer: o peito vazio, os seios e mamilos solitários, a boca...são elementos que conferem ao eu lírico a capacidade de afirmar sua necessidade, que é a vontade constante do outro, da materialização do prazer, do erotismo que pode ser sentido a partir da sede do corpo.

A relação entre poesia e erotismo é antiga e atual. Os antigos já cantavam aos deuses (do qual provém o próprio Eros) como uma maneira de glorificá-los pela sua superioridade; hoje, contudo, cantamos o amor na expectativa de transformar o mundo em um espaço mais humano. Seja na antiguidade ou na contemporaneidade, a poesia continua a exercer seu papel como linguagem criativa e/ou transformadora, como afirma Lorde ao dizer que “a poesia cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade” (LORDE, 2021, p. 48).

A liberdade é, talvez, a coisa mais bela dessa poesia negro-brasileira. Ela nos oferece a chance de conhecer esses corpos-mulheres e contemplá-los na sua subjetividade, na composição de mundos de sensação e sentimento ao mesmo tempo em que os nomeia, distingue e caracteriza. A poesia do próprio corpo, como a de Lucinda, que evoca os seus elementos para construir uma semiótica do corpo a partir do tato e da consciência.

Essa poesia criadora age como uma força que pode reivindicar o desejo e os sentimentos das mulheres. Ela é, portanto, uma poesia da aprendizagem

e dos sentimentos, da experiência e da vida. O erótico presente nela dá-lhe a possibilidade do sonho ou da realização.

Seja na poesia ou longe dela, o erotismo se condensa na *persona* e lhe confere identidade. Lorde afirma:

O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa corromper ou deturpar as várias fontes de poder da 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 (LORDE, 2021, p. 67)

Em seu *Usos do erótico: o erótico como poder* (2021), Lorde traça um percurso reflexivo sobre pontos sobre os quais nós já mencionamos, mas que é válido retornar a eles. Para ela, o processo de silenciamento da voz das mulheres negras deve-se, em parte, pelo receio do poder que esses corpos têm em si.

O sistema de opressão, nessa perspectiva, agiu para deturpar esse poder na esperança de apagá-lo, mas não conseguiu. O fato é que a história engendrada e escrita pelo homem branco de espírito colonizador, burguês e escravocrata reconhecia (como o racismo perpétuo reconhece ainda) o poder da voz dessas mulheres, assim, para silenciar toda e qualquer forma de poder que pudesse oferecer alento e libertação dos grilhões e das mãos brancas, a violência teve de ser ainda mais forte, para transformá-las em objeto por completo.

O erotismo foi, então, demonizado sob o pretexto do pecado. Essa demonização, evidentemente, acometeu toda a cultura negra, desde as suas crenças até mesmo a manutenção do pensamento, a fim de transformar o mundo negro numa fonte perpétua de renda, força e prazer a serviço dos brancos.

Lorde chama nossa atenção para o fato de que as mulheres acabaram desconfiando dessa fonte poderosa que é o erótico. Afirmando que esse poder fora constantemente colocado a serviço do homem branco, tanto como uma maneira de dominar esses corpos negros como também de usufruir daquilo que emana deles: o prazer (LORDE, 2021, p. 67-68).

Para Lorde (2021, p. 68), “o erótico oferece uma fonte de energia revigorante e provocativa para as mulheres que não temem sua revelação e nem sucumbem à crença de que as sensações são o bastante”. Esse vigor que o erotismo chancela é o ponto forte da poesia de Elisa Lucinda. As suas Vozes Guardadas, pelo

autorreconhecimento, pela aceitação, pela dominação do corpo e da voz, estão em confluência com os desejos, com a necessidade do amor e do gozo.

O ponto-chave que mais nos interessa aqui é relacionar o erotismo defendido por Lorde e como ele é sentido no *Livro do Desejo*, de Lucinda. Para a primeira, o erotismo é uma força criadora e revigorante capaz de dar às mulheres negras a arma necessária para a luta pela sua vida; essa arma, em Lucinda, é o desejo, o sonho e a palavra.

O erotismo coloca as mulheres no papel de protagonismo de sua subjetividade. Para Lorde, ele é “uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos” (LORDE, 2021, p. 68). Essa força, segundo a autora, é frequentemente deturpada e relacionada à pornografia, mas são, na verdade, opostas. Ela defende a ideia de que, ao passo em que o erotismo valoriza o poder do erotismo como força e memória criadora e emancipatória, a pornografia deturpa esse caráter porque prevê um corpo onde o prazer é apenas carne, ou seja, subverte o sentimento que reside nesse corpo, a sua psiquê (LORDE, 2021, p. 68).

O erotismo como emancipação nos é útil para compreender que a poesia produzida pelas mulheres negras hoje, a exemplo de Elisa, é um grito, mas que pode ser também um sussurro, um cochicho, tudo em detrimento do reconhecimento da sua personalidade em todos os aspectos. A poesia é, então, uma forma de demonstrar de onde emana esse poder:

A fêmea tomou o poder
 pulsa de querer
 e sua lua
 tem a fase mais misteriosa
 mais zoológica, mamífera e indefinível.
 A fêmea dança,
 rebola, rodeia irressumível.
 Seu coração dá voltas ao mundo
 e vagueia dentro da sala.
 Quer seu par.
 Quer seu par.
 A fêmea geme, canta, fala.
 A fêmea está solta dentro de casa.

(*A imperatriz*, in LUCINDA, 2021, p. 333)

A poética de Lucinda confirma aquilo que Lorde (2021) afirma. O erotismo como força geradora e como confluência dos sentimentos da mulher, dessa fêmea que assume o poder. Esse poder esteve, durante séculos, centralizado na mão do homem branco, aquele que detém também o poder do falo, da fala e da ação violenta. Agora, contudo, é diferente: é o poder da fêmea que importa, esse mesmo poder varrido para o lugar mais profundo da personalidade e transformado em pecado, agora renasce como força motriz na luta pelo prazer e pela vida plena.

É notável o papel que o corpo e a alma da mulher negra ocupam na poesia que aqui problematizamos. Nela, é possível enxergar, ou melhor, vislumbrar, o empoderamento que se constrói a partir das palavras, como a força que essa *imperatriz* (aquela que domina o império do corpo) exerce sobre si e sobre os outros, como uma maneira de afirmar constantemente sua vocação de vida.

Esse empoderamento feminino, para Lorde (2021), representa uma periculosidade:

É claro que mulheres empoderadas são perigosas. Então somos ensinadas a dissociar a demanda erótica da maioria das áreas vitais das nossas vidas, com exceção do sexo. E a falta de preocupação com as bases e as gratificações eróticas do nosso trabalho repercute em nossa insatisfação com muito do que fazemos (LORDE, 2021, p. 69)

A demanda erótica é o elemento que atribui a vida dessas mulheres a vivacidade e a força. Na poesia e na vida feminina negra (e consequentemente nas múltiplas poesias-vida), o erotismo é também uma espécie de refúgio o dia-a-dia. Ele faz que todas as mulheres, nos seus modos de pensar e viver a vida, na maneira de se relacionar consigo mesmas e com o mundo, na maternidade, no sexo e no gozo sejam todas elas poetas autodidatas.

As exigências da vida para as mulheres na pós-escravidão não foram absurdamente diferentes daquelas no seu período antecessor. Elas continuaram a serem vistas como o que havia de mais descartável na sociedade brasileira; empurradas para as periferias das cidades e submetidas ao crivo insano da violência social e da violência de gênero.

Se propor a viver nesse mundo, aceitando sua condição, mas entendendo que ela perpassa o limite do corpo/carne e do número do CPF (Cadastro de Pessoa Física)

é o que dá à poesia negra feminina a sua identidade mais particularizante. Nessa ação finita que é a vida humana, o erotismo oferece às mulheres negras a chave para o sublime, a libertação do grotesco e o acesso ao maravilhoso. É uma poesia de partilha, de contato, de comunhão, como afirma Lorde:

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. Compartilhar o gozo, seja físico, emocional, psíquico ou intelectual, cria uma ponte entre as pessoas que dele compartilham que pode ser a base para compreensão de grande parte daquilo que elas não têm em comum, e ameniza a ameaça das suas diferenças (LORDE, 2021, p. 71)

Concordamos com a autora neste aspecto. O erotismo atua na corporalidade, de fato, mas está para muito além dela. Ele conecta corpos, sim, mas também é capaz de transpor até mesmo o silêncio ao qual esses corpos foram relacionados, aferindo-lhes força de vida.

A conexão em busca do gozo (não apenas o orgasmo, mas o gozar na sua pragmática mais sutil) une e amplia essa corporalidade, pois é a partir do corpo, através do corpo e no corpo que tudo acontece. A semiótica desse erotismo é, portanto, perfeita e inflamatória: as pontes construídas, em oposição aos muros impostos; as vozes ditas, em oposição às guardadas; o grito de prazer em oposição ao de dor; o teso dos seios da mulher negra em reação ao ódio do corpo negro; a libertação do pensamento de desejar em oposição à violência de ser indevidamente desejada e usada.

Finalmente, para Lorde, o reconhecimento do erótico empodera as mulheres negras, levando-as a refletir criticamente suas ações e atribuindo ao subjetivismo e às escolhas a importância devida. (LORDE, 2021, p. 71-72). Desse modo, o sentir é a chave para acompanharmos a ideia que se evoca na lírica lucindiana. Nessa produção, o corpo canta a saudade, mas também canta a ancestralidade da identidade e do prazer, conferindo-lhe, ao mesmo tempo, força e forma.

O erotismo que se vê no *Livro do Desejo* é justamente esse que brota da união de corpos que sentiram prazer juntos e que estão espacialmente separados, mas a união persiste na memória que aflora a pele e a vivacidade dessa união delimita esses sujeitos; eles experimentam o sexo, o gozo orgástico, os fluidos que emanam da pele e os fazem ser quem são: corpos que se entrelaçam na vida, na identidade e no amor.

1.3 A poesia e o erotismo na experiência interior feminina

Nosso objetivo de investigar a relação entre o erotismo e a poesia e sua função na experiência feminina os leva a reflexão de como é necessário reconhecer o espaço do corpo sob a ótica da realização poética.

Ao discutir sobre a produção poética negra feminina, Leda Maria Martins, em seu *O feminino corpo da negrura* (1996), reflete:

Nossas realizações poéticas, alguns significantes, a voz, o corpo, os desejos, são recorrentes, como anéis entrelaçados. Da alquimia do verso emergem novas modulações tímbricas e figurativas que, pelas vias da reversibilidade, disrupção, confrontação e auto-celebração, esculpem, como contraponto às representações tradicionais, engenhosas construções poéticas que ressemantizam a personagem negra na linguagem poética e o próprio *corpus* literário nacional. (MARTINS, 1996, p. 113).

A proposição da autora confirma nossa ideia, que vê o corpo negro feminino como alicerce para uma nova literatura que tem construído espaço na literatura nacional.

A constituição desse sujeito é o que está, evidentemente, no ponto central da preocupação. Celebrar a vida dessas mulheres, sua ação sensível e o seu conhecimento é a forma mais sutil e humana de celebrar suas potencialidades como sujeitas ativas da transformação que as envolve. A auto-celebração a que Martins se refere é, pois, a ação de retirar de quaisquer pedestais que sejam a figura da mulher santa branca, ao contrário disso, é nesse pedestal/altar que elas repousam agora, cientes de sua própria natureza que também é divina).

A mulher que está em um processo de transformação constante, sendo esculpida e/ou sofrendo a erosão nos aponta para uma identidade negro-feminina que não nasce pronta, precisa tornar-se. Nessa perspectiva, há um célebre texto de uma poeta nordestina, Luciana Queiroz, que em seu livro *Nua sob escamas* (2016), escreve:

Sou pedra
E de rocha é feita toda a minha alma de mulher.
Reclino-me no chão do sertão quente
E lá fico
Parada
À mercê da chuva e vento
Porque deles se faz minha erosão voluntária.
Me desgasto, me esfarelo

E cada partícula de areia que sai de mim
Compõe o mundo inteiro

[...]

É de natureza minha alma polida
E cada vez que mais redonda fico
Mais me faço eu,
Mais me faço mulher, redonda e minha.

(QUEIROZ, 2016, p. 35-36)

A mulher que o poema de Queiroz ilustra é a mesma a qual Martins se refere? Em parte, sim. É necessário adicionar, ainda, o quesito raça, pois para a mulher negra esse processo de lapidação certamente é muito mais erosivo e violento. Não obstante, tal qual a lírica de Queiroz, Lucinda evoca a esperança da transformação em *As irmãs*:

Quando a lua deste setembro partir,
estaremos na janela,
eu e ela.
As duas sorridentes,
cabelos inocentes
das duas meninas negras de tranças.
Duas menininhas:
eu e a minha amiga esperança.

(LUCINDA, 2021, p. 240)

É de esperança que essas mulheres-rocha necessitam. Ao passo em que o chão quente do sertão (do espaço da dificuldade, da violência) oferece a oportunidade para a mudança, a esperança, negra e jovem, espera à janela pela mulher que se projeta no horizonte.

Aceitar essa transformação confere à poesia a energia que faltava para a sua metamorfose completa. Nessa lógica, a individualidade que existe em cada mulher

negra que empresta sua personalidade para a linguagem poética comunga, de alguma forma, com todas as mulheres negras do nosso tempo e de tempos passados.

Na nossa discussão, chegamos ao sentido da alteridade que existe nessas personagens. Compreendemos que para a poesia negra de autoria feminina brasileira é urgente reverter os estados de deturpação da voz que lhes fora outorgado, assim, esses textos são, sobretudo, gritos que ecoam por espaços nos quais essas mulheres sobreviviam: a senzala, a cozinha da casa grande, as periferias, os espaços de exclusão.

Segundo Sales, em seu *Expressões do erotismo e sexualidade na poesia feminina afro-brasileira contemporânea* (2011), essa poesia que canta os corpos negros e seus sentimentos surge no Brasil a partir da década de 1970 e visava a desconstrução dos arquétipos aos quais esses corpos foram historicamente atribuídos e que já discutimos anteriormente, como o caso das caricaturas da mulher negra.

Para o autor, na história da literatura nacional existe uma referência à mulher negra que distorce completamente a sua essência subjetiva, quase sempre escritos, inclusive, por autores homens e brancos:

[...] situações em que a malícia, a imoralidade, a permissividade são apresentadas como características ao comportamento moral da mulher negra, aparecendo no imaginário brasileiro como um corpo à disposição, pronto para consumo pela dominação masculina: um corpo possuidor de uma sexualidade voraz e pervertida, tratado como um corpo-produto e corpo-objeto (SALES, 2011, p. 02)

Assentimos às ideias de Sales e as relacionamos com o que defende Audre Lorde (2021) ao destacar a supressão do erotismo como força revolucionária para as mulheres negras. A história fora cruel com os povos negros, mas quando falamos de mulheres negras, em todos os povos e tempos históricos, percebemos que estamos vivendo ainda essa realidade de corpo negro como objeto de consumo.

A caricatura social, mais uma vez, nos leva à figura da mulher negra de pele seduzente à qual se apelidou, miseravelmente, “a cor do pecado”. Esse pecado luxuriante que o homem branco temia (e teme) que seja liberto, pois conhece essa força, já que acessou-a violentamente quando se autoproclamou dono dela.

O erotismo na experiência interior é a natureza da mulher e que lhe dá não apenas força de sedução, mas a própria vida. Como todo sistema opressor precisa excluir a subjetividade dos corpos oprimidos para se sobressair, como reflete hooks,

as mulheres negras foram transformadas no que havia de mais miserável na história humana. A própria hooks (1995) encerra:

[...] as negras têm sido historicamente vistas como uma encarnação de uma “perigosa” natureza feminina que deve ser governada. Mais do que qualquer mulher [...] as negras têm sido consideradas como um só corpo sem mente” (HOOKS, 1995, p. 469)

Aqui, nos apoiamos na percepção da autora sobre a crueldade direcionada contra esses corpos, já que ela também defende que esse mesmo processo ocasionou nas mulheres negras a culpa e a ideia de que seriam incapazes de ser amadas (HOOKS, 1995).

Que corpo é esse que não pensa e não sente e apenas existe porque precisa estar a serviço do outro? Não, este não é o corpo negro da poesia de Elisa Lucinda, como também não fora o de nenhuma mulher negra em território brasileiro ou, ainda, na história da humanidade. O que estamos presenciando nas últimas décadas da nossa história é a ruptura brusca desses ideais racistas e sexistas, pois a mulher que a poesia esculpe como musa hoje é do corpo que sente e da mente que pensa, que experimenta.

Ao citar a grande poeta brasileira Miriam Alves, Sales afirma que essa transformação se sente na mudança de papel do corpo negro feminino:

Corpo-território onde o ser mulher-negra pode exercer e organizar a sua liberdade de transformação. Corpo feminino negro que produz questionamentos e constrói respostas as suas interpelações, inquietações e frustrações. Corpo feminino negro em luta que se movimenta e se contrapõe a todas as formas de opressão. Corpos femininos negros que guardam vozes reprimidas, que “falam de amor à vida e ao outro”, mas que também refletem sua sexualidade. (ALVES, 2010, p. 70, *apud* SALES, 2011, p. 4).

Concordamos com as visões dos autores ao encerrar a ideia da experimentação como um ofício que transcende o corpo. Ao contrário disso, é no corpo, aqui visto como o próprio território da experiência, que tudo ocorre.

Como sujeitos subjetivos, buscamos na reflexão e na experimentação as conclusões que, de alguma forma, consideramos importantes para a constituição de quem somos de fato. Para as mulheres negras, infelizmente, esses conceitos foram negados imediatamente após a retirada de suas liberdades, pois não é possível experimentar o prazer, o desejo e o amor se sua condição não permite que sejam traçadas escolhas sobre cada um desses sentimentos.

Se o erotismo é um tema recorrente da poesia negra de autoria feminina hoje, como constatamos a partir de tantas poetisas, a exemplo de Miriam Alves e a própria

Elisa Lucinda se mostra como um expoente nesse universo de produção, devemos considerar que os esforços perpetrados por essas mulheres são absolutamente válidos e necessários, pois agem como uma maneira de reafirmar seus lugares de fala e de existência.

Em *O erotismo* (2021), Georges Bataille defende a ideia (com a qual concordamos e sobre a qual boa parte da nossa própria ideia se baseia) de que o erotismo é um aspecto próprio da vida do homem. Para o autor, o que diferencia o nosso erotismo da sexualidade dos animais é a plena existência de uma questão interior (2021, p. 53).

Assim, precisamos pensar o erotismo como uma força natural e específica do ser humano, mas compreendê-lo a partir da sua projeção para fora desse corpo. Sim, concordamos que o erotismo nos qualifica como seres humanos, mas essa força tão poderosa, ao ser aprisionada, perde sua capacidade de criação e transformação. Nesse sentido, viver também o erotismo é uma maneira de viver a subjetividade de cada corpo, como uma forma de ultrapassá-lo nas suas limitações.

A força erótica nos dá a possibilidade da transgressão, como afirma Bataille:

Tratando-se de erotismo (ou religião em geral), sua experiência interior lúcida era impossível num tempo em que não despontava claramente o jogo de equilíbrio do interdito e da transgressão, que ordena a possibilidade de ambos. Mas é insuficiente saber que esse jogo existe. O conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. (BATAILLE, 2021, p. 59)

Assim, inferimos a poesia negra brasileira, como a de Lucinda, ao dar ao corpo a voz da ressignificação, como uma poesia de transgressão, também. Essa transgressão, contudo, não se limita apenas ao texto poético. Ela é existencial, como uma política de “vozeamento” que ultrapassa imposições baseadas tanto em gênero quanto em raça. A respeito dessa política, tomemos como ponto inicial para a nossa reflexão parâmetros que coexistem e que são hoje considerados vitais para a existência de uma busca tanto por justiça (social, política e, inclusive, literária).

A consciência erótica, a qual o autor chama de “conhecimento do erotismo” e que parte da experiência pessoal é o que, para nós, é mais importante. Na poesia, como em todas as artes e como na maneira de ver e sentir a vida, estamos impelidos a fazer as coisas de acordo com as nossas escolhas, sejam elas conscientes ou não.

O poder erótico que emana de cada pessoa transgride a limitação da corporalidade física, como também viola a convenção social (e cultural) a qual todos

nós estamos ligados. Nesse sentido, a poética da transgressão nos leva a conhecer uma poesia erótica (e também pornográfica, em certo sentido) que nos diz coisas que ainda não haviam sido ditas.

É difícil conceber, na literatura, ideias que não possam ter sido devidamente veiculadas. Contudo, devemos prestar atenção a quem são evidentemente os sujeitos dessa poesia de agora, pois certamente há diversas diferenças entre uma poesia escrita por um autor homem branco sobre o corpo de uma mulher negra e uma poesia produzida por essa própria mulher, que fala do seu próprio corpo a partir da sua própria experiência.

Em outras palavras, a nós interessa essa poética da corporalidade negra que seja produto da própria consciência dessa mulher negra, pois deduzimos que um texto produzido por um homem produtor do processo de exclusão racial e social não tem a experiência necessária para dar às vidas das mulheres negras o sentido devido, já que sua criação/filosofia poderia (como já o fez) significar a perpetuação dessas violências e estigmas. Essa representação da literatura, feita por homens estranhos e alheios à toda subjetividade e experiência de corpos negros femininos, ajudam a criar outras imagens caricaturadas e aqui defendemos que é necessário quebrar essas barreiras e valorizar quem já faz, como Elisa Lucinda.

Bataille afirma: “O conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, do interdito e da transgressão. (BATAILLE, 2021, p. 59)”. Nessa perspectiva, pensemos? Que experiência pessoal é essa? É possível dissociar a experiência erótica e o cosmos do corpo?

A resposta, evidentemente, é negativa. A experiência, mesmo que suponhamos que exista em um plano da abstração, conecta-se à carne (corpo), instrumento de sua realização mais plena.

Dito de outro modo, vivemos as nossas paixões, amores, dores, decepções e tantos outros sentimentos, através da nossa relação tanto com o mundo quanto com nós mesmos. Nos corpos negros femininos, a partir dos seus espaços de existência, a partir das suas percepções e lugares de fala, essa experiência tem um peso muito maior. Pensemos, por exemplo, no clássico refrão de Clara Nunes em seu “Canto das Três Raças”, quando diz: “e de guerra em paz, de paz em guerra / todo povo desta terra / quando pode cantar, canta de dor” ou, ainda “esse canto que devia ser um canto de alegria / soa apenas como um soluçar de dor”. Nesses versos, a canção referencia um canto coletivo dos negros e negras que viveram (e vivem) no Brasil,

abusados de todas as formas e que até mesmo a impossibilidade do canto foi substituída pela música/onomatopeia do soluço. É urgente substituir o soluço do choro pelo gemido do gozo, pela aspiração da lembrança ou pelo grito da revolta, como é igualmente necessário valorizar a identidade e a experiência que a compõe.

A política da voz que nos serve como objeto de estudo é, pois, uma transgressão de paradigmas. Ela não apenas denuncia histórica, social e ideologicamente o trágico e planejado genocídio da voz das mulheres negras, mas reconhece que esse processo, por mais miserável que cruel que tenha sido e ainda o seja, serve como combustível ser queimado na revolta que acomete tudo em que esses corpos estejam presentes, inclusive a poesia.

A política de vozeamento, ou política da voz, consiste na criação consciente e engajada de meios/formas de possibilitar que vozes silenciadas (ou Vozes Guardadas, como propõe o título do livro de Lucinda) possam ser ditas em sua plenitude.

Trata-se de uma forma de produção e circulação da poesia, literatura, arte, enfim, que busque, ao mesmo tempo em que serve como instrumento da democratização da palavra, elaborar formas de recriação e rompimento de imposições de raça e gênero. Para que seja possível, devemos reconhecer que a poesia (tomando como exemplo Elisa Lucinda) elabora novas formas de pensar o erótico a partir do lugar de fala e existência dessa mulher, de modo que a própria poetisa e as vozes líricas de seus poemas coexistem.

A política da voz, portanto, prevê (e antevê) a criação de um espaço (que já existe, mas que é constantemente questionado) comum no qual as vozes que existem possam ser ditas sem serem ameaçadas/mortas. É também um trabalho que necessita do uso constante de prefixação: é necessário rever, reescrever, reelaborar, repensar, refazer, reviver, reler, repovoar, ressocializar, reeducar, repolitizar, reexistir, entre tantos outros verbos que denotam o peso macabro da violência encarnada sobre as mulheres negras e que necessita de reparação urgente e constante.

Como forma de reparar (também), é uma necessidade da poesia (e também daquilo que a academia investiga) reconfigurar as formas de ler o que se produz hoje, seja no Brasil ou fora dele.

Bataille (2021) também reconhece o erotismo como um movimento de transgressão que nos leva ao caminho do pecado (p. 62). Esse pecado foi enfiado nas nossas cabeças como uma forma de controle, que é, em parte, uma característica do

interdito. Assim, ao transgredi-lo, estamos pecando porque, em consonância com o que defende Lorde (2021), o erotismo foi demonizado como um modo de limitar as nossas capacidades de expressão subjetiva. Nos corpos negros e femininos, essa limitação é sempre e infinitamente pior, pois esse corpo fora reduzido ao objeto completo, levando-o, inclusive, a internalizar que é impossível e indigno de ser amado (HOOKS, 2010)

E mais: “A experiência interior do erotismo exige daquele que a faz uma sensibilidade não menor à angústia que funda o interdito do que ao desejo que leva a infringi-lo” (BATAILLE, 2021, p. 62). Reconheçamos, portanto, o poder desses corpos que sentem e vivem esse sentimento, concebendo-o como provido tanto do *Eros* quanto da *Psiquê* e como estes dois elementos se unem na construção da consciência de si, do outro e do universo.

No poema “Jogo dos sete erros entre texturas”, Elisa Lucinda encerra:

[...]

Mora em mim isso tudo:
esta paisagem, este monolito
alvorço em meu leito,
o doce escarcéu.
Uma lua fabulosa
inscrutada no meu céu.

(LUCINDA, 2016, p. 460)

Os versos da poeta são, portanto, uma confirmação acerca de nossas proposições. “Que coisas são essas todas que moram nela?”

Essa poética que estamos a refletir condensa as aspirações pessoais e coletivas tanto da mulher negra que é a persona do poema quanto da autora que a compôs, quanto das mulheres negras que a compõem, inclusive daquelas a quem se evoca a memória na ancestralidade e na energia que perpassa o tempo e o espaço e se projeta no corpo, voz e alma de tantas (senão todas) as irmãs de história.

É uma poética da transgressão, mas também é do sentimento, do corpo, do silêncio escolhido, da memória viva e ancestral, da fuga e do desejo. Uma poesia que traduz os famosos versos da canção “Yamore”, de Salif Keita e Cesária Évora quando

dizem “Eu tenho fé, sim tenho fé / Que um dia viveremos sem medo e confiantes / Em uma era mais risonha / O olhar das nossas crianças vai voltar a brilhar de inocência / E em meio à sua gritalhada / Talvez o temporal se transforme em brandura e calma / E então nosso amor vai poder descansar da sua luta e resistência”.

2. AS VOZES GUARDADAS NO LIVRO DO DESEJO

O *Livro do Desejo*, que compõe a segunda parte de *Vozes Guardadas*, é composto por seis seções: I - *O lobo*; II - *Cantos pra passarim*; III *Caderno das águas*; *Chove, oração sem sujeito* (Onze poemas de chuva. *Cairão no mar*); IV - *Dor guarani*; V *Baralho do sonho*; VI - *El deseo, a lira dos amantes*.

A primeira subseção, intitulada *O lobo*, é composta por 22 (vinte e dois) poemas: *O ser*; *Quenomequetem?*; *Turva claridade*; *Sorria, você está sendo olhado*; *Capetice*; *A exposição*; *O Deus*; *Mistério de teu nome*; *Sem disfarce*; *A Visita*; *Quem bate?*; *Lua de março*; *Às ordens da sua paixão*; *Boca a boca*; *Tentação*; *Culpa sua*; *Alameda*; *Endecha dos tempos modernos*, *Discovery Channel*; *O mapa*; *A imperatriz* e *O lobo*. Existe, nessa seção, uma espécie de recorrência à relação erótica a partir da furtividade (que não é específico desta, mas que se prepondera como tema recorrente).

A subseção *Cantos pra passarim* é composta por vinte e três poemas: *Poema torto de luz*; *O nim*; *Dentro do instante*; *Vila minha*; *O sopro da vida*; *Cantata*; *Poeminha bobo caído do bico do céu*; *Espelho da Tarde*; *Poema da manhã seguinte*; *Evento matinal*; *Versos ao vento*; *Pássaro confuso*; *Oyá*; *Há fúria na beleza*; *A formiga e a montanha*; *A estrutura*; *O poema da partida*; *Onde canta o sabiá*; *Guardiãs*; *Mantimento*; *Peso da palavra*; *Nutrição*; *Passarim*. Nesse tópico, os poemas possuem um tom mais leve e os sentidos da natureza perpassam grande parte dos textos.

Já na subseção *Caderno das águas* há uma recorrência à presença dos líquidos ou dos símbolos que nos remetem ao seu poder, tanto natural quanto erótico e transformador. Todos os poemas são perpassados, de alguma forma, pela presença poderosa dos fluidos, seja da água, suor, gozo ou através de corpos líquidos mais vastos, como rios, chuva, mar etc. Esta parte do livro está dividida em duas seções menores (*Caderno das águas* e *Chove, oração sem sujeito* (Onze poemas de chuva. *Cairão no mar*). A primeira parte contém oito poemas: *Pequena inexacta milonga de amar*; *O rio de minh'aldeia*; *A fortuna*; *Menino rio*; *Há um nome escrito no navio*; *Rio melhor*; *A aula do recreio*; *Na ausência do dilema*. Já a segunda parte, na qual a água/líquido perpassará grande parte (senão todos) dos textos é composta por dezessete poemas: *Transparente menina*; *Toró*; *Sinfonia do toró em três movimentos*; *Aguaceiro celeste*; *Goteira*; *Caderno d'água*; *Inocência*; *Como posso ser feliz?* – a

lição; Estio; Filme no ar da madrugada; A aurora; Diálogo das águas; Diário do primeiro dia; Mar mãe preta; A mulher fonte; Cortejo do mar; Escrito d'água.

Em *Dor Guarani*, a subseção quatro, existe a recorrência a uma certa memória coletiva e é também nesta seção em que o erotismo aparece como uma força que se propaga a partir da memória. É também aqui onde Elisa Lucinda compõe poemas em tom mais histórico e que evoca a ancestralidade (que está a partir do próprio título, pois entendemos esse Guarani como povo originário que representaria o próprio Brasil). Nesta etapa do livro, encontram-se vinte e nove poemas: *Encontro; Específico banzo; Pobre de mim; A outra banda de mim; Pregão; Porto exílios; The Shadow of the kisses; O vencedor; O risco; O baile; O enigma; Poeminha para dizer adeus; A lua entregou tudo; Ocupação do silêncio; Lamento; Canto despertador; Sob neblina; O grande medo; Presença da ausência; O valor; Você é a culpada do meu samba entristecer; Bandida; Luz do só; A absolvição; Vozerio; Dor guarani; Dor do desejo; A negação do desejo; os últimos passos de uma ilusão.*

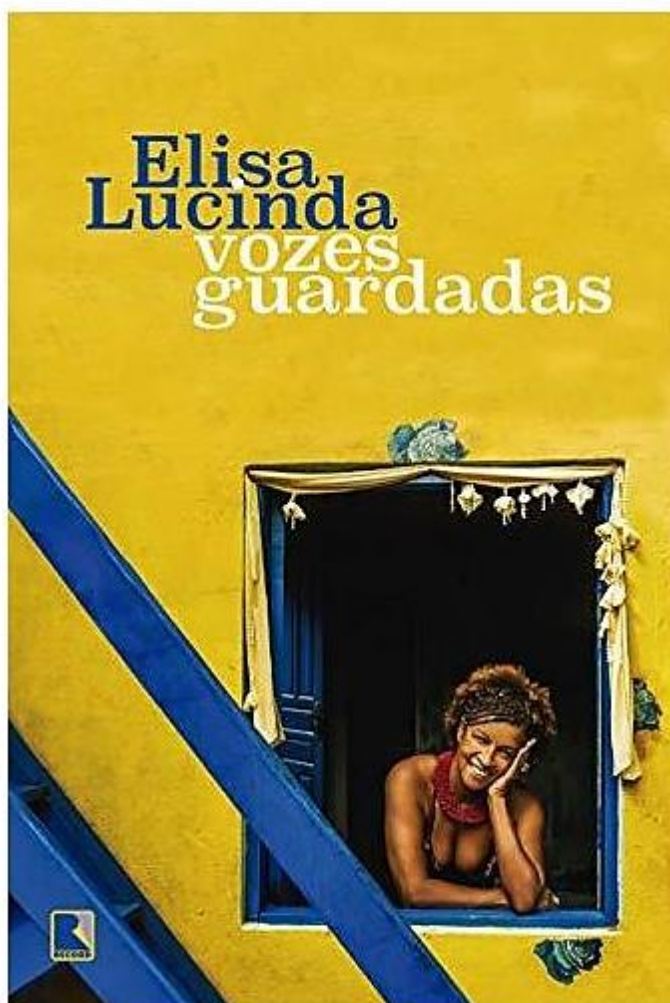
Na subseção *Baralho do sonho* há dezesseis poemas e um campo que perpassa grande parte deles é a importância do onírico e do abstrato na construção do sentido desses textos, além de uma evocação de temas como a noite, a rua, a cidade etc. O erotismo aí aparece, quase sempre, como uma força que se dá a partir da ausência e/ou da memória. Compõem este tópico os textos *A interpretação; A partida; A gira; Jogo dos sete erros entre texturas; No simples cochilo; Estratégia noturna; A nave; Busão da madrugada; Lusco-fusco; O cavalheiro da madrugada; A promessa; I'm Looking for; Pensamento da manhã; O inominável; A rua é nós; O retorno de quem vai.*

Por fim, a última subseção do *Livro do Desejo* é *El deseo, a lira dos amantes*, que se compõe por vinte e dois poemas. Nesse tópico, o erotismo também encarna um caráter de jogo afetivo, amoroso e sexual. Há, ainda, a elucidação de temas como o amor possível; a vontade e a necessidade do amor; o desejo ardente etc. É também a parte do livro na qual o erotismo tem um tom pornográfico mais acentuado. São poemas: *O velho crime; Mais uma dose; Precious memory of the body; Pergunta; Pensamento, pátio da liberdade; Comum de dois; Mistério da pedra preta; Estilo; Inútil Indagação; Iluminados; O efêmero; Mandamento é mandamento; No alpendre; Poema da montanha; Riqueza; O reconhecimento; El deseo; A espiã; Doce ameaça; O deus da ausência; Lira inocente; Dafodavindes.*

Vozes Guardadas (2016) é uma antologia que entrecruza diversos temas, de forma que o erótico é um dos mais preponderantes. Uma coisa que há na poesia de Lucinda e que vale a pena a ressalva é a valorização do espaço (que é físico, mas que se introjeta também no psicológico), como o da casa, do quarto ou da rua/cidade.

Em grande parte dos poemas, a voz lírica se encontra reclusa (quase sempre sozinha) e é a partir desse lugar que a poesia começa. É interessante interligarmos essa recorrência estético-poética ao próprio projeto editorial do livro, pois já na capa (Editora Record, 2016) vislumbramos a poeta no espaço da janela (uma janela que é uma espécie de moldura de um retrato: um retrato feliz, pulsante, da poeta), o que pode nos indicar uma insistência na valorização dessa casa que mais tarde se unirá ao próprio corpo feminino.

Imagem 1: Capa de *Vozes Guardadas*, de Elisa Lucinda.



Fonte: Editora Record, 2016.

Nessa perspectiva, a relação entre o erotismo e o espaço vale também como uma categoria para pensarmos as múltiplas faces da poesia lucindiana. Adiante, fazemos a leitura de poemas através das categorias de análise.

2.1 A voz do erotismo furtivo em Elisa Lucinda

O erotismo na poesia de Lucinda possui uma capacidade extraordinária de transfiguração, ou seja, ele não está engessado, mas caracteriza-se a partir das suas múltiplas faces, de forma que até mesmo dentro de um único poema podemos encontrar faces diferentes e manifestações desse poder erótico.

Entre essas múltiplas faces, destacamos a questão da furtividade, num erotismo que se constrói a partir de uma ideia de ter e não-ter, chegar e partir, estar e não estar, isso tudo numa mistura que dá ao poema um caráter até mesmo misterioso. É o caso, por exemplo, de diversos poemas da subseção *O lobo*.

É interessante destacar que, nesta seção específica, o último poema do grupo também nomeia a subseção. No mais, podemos nos perguntar? Por que a autora escolheu o lobo como um animal-símbolo para dar nome a este grupo de textos? Esta força lupina aparece, de alguma forma, em todos esses textos?

Para responder a estes questionamentos, nossa leitura apontou para um elemento recorrente nos poemas da seção em questão: há, na grande maioria deles, a representação de uma espécie de ausência sorrateira que o sujeito lírico faz referência, de modo que compreendemos essa ação de aparecer e sumir como algo comum ao animal lobo, símbolo de perspicácia, rapidez, fugacidade e força.

Essa fugacidade atribui ao poema um tom de mistério que condensa o desejo do corpo com a semântica da voz, como podemos ver no poema *O lobo*:

Com palavras
me chamou à festa.
Me indicou com o verbo do olhar
o caminho da floresta.
E nela nos perdeu.
Encheu de versos
Meu pobre coração de poeta.
Com palavras me comeu.

(LUCINDA, 2016, p. 334)

Em *O lobo* verificamos a presença de uma metapoesia (que diz do próprio fazer poético e do corpo como instrumento dessa poesia) que se realiza a partir do jogo e do desejo erótico entre a personificação do lobo (como o animal sorrateiro que chama, que indica com o olhar a imensidão da floresta etc.) e o sujeito lírico mulher que se lança nessa floresta imensa na intenção de viver a experiência (poética, inclusive).

Algo bastante interessante no poema é que as palavras parecem que sequer foram ditas (dizer no sentido de oralizar, realizar a fala), no entanto, foram compreendidas na sua forma mais íntima. Quando a voz lírica do poema diz “Me indicou com o verbo do olhar” (verso 3) ele está aludindo justamente ao jogo sensual que acontece entre esse homem-lobo e essa mulher-presa, de maneira que o que resulta dessa relação de dito e não-dito é a própria poesia, materializada a partir do verbo e a partir desse jogo predador-presa que chegam a confundirem-se.

O poema inteiro se configura a partir do jogo poético-sensual e o erotismo perpassa toda a estrutura poética: o dito e o não-dito, o achado e o perdido, o cheio e o vazio, enfim, toda essa espécie de narrativa que acontece a partir do simples olhar do lobo que chama o sujeito lírico poeta para se perder na imensidão na expectativa de se achar, afinal, em estado de poesia.

O erotismo, nesse poema-estrofe, está a serviço da própria liberdade (a começar pelos versos livres) e se materializa de fato no último deles: “Com palavras me comeu” (verso 8). O que presenciamos é a concretização do ato sexual sem que haja, necessariamente, a transa física, pois o que está em evidência é, na verdade, o gozo poético. As palavras, nesse sentido, são o instrumento do desejo, retomando a ideia de erotismo como força criadora presentes em Paz (ANO) e Lorde (ANO), que vai desde o verbo evocado no olhar do lobo, passando pelos versos que enchem o coração da poeta até chegar nas palavras que penetram, que comem esse sujeito, alimentando-se eroticamente dele ao mesmo tempo em que o preenchem.

Chegar e partir são, em princípio, dois verbos muito significativos para a identidade poética de Elisa Lucinda. Há em diversos poemas, sobretudo do *Livro do Desejo*, a ação, por parte do homem, de chegar no espaço da mulher, de ter com ela, unirem-se em ação de amor carnal ou linguagem e, em um dado momento, ele vai embora.

Compreendemos que esse movimento de chegar e partir atribui aos poemas uma leveza à medida em que fala de relações erótico-afetivas baseadas numa

espécie de ausência de compromisso fixo, muito embora exista compromisso entre os dois, tanto antes, quanto durante e depois do encontro.

Para além de *O lobo* (poema), esse caráter sorrateiro do homem que ora está e ora não está é um tema recorrente em outros textos da mesma subseção. Essa dicotomia presença *versus* ausência aparece, por exemplo, em *O ser*:

Chegou pela primeira vez
no inverno,
como se fosse um pedido meu.
Trouxe o melhor vinho.
Safrá e uva ele mesmo escolheu.
Me beijou como se me sonhasse,
me comeu como se voltasse,
me aconchegou na cama
como se me amasse.
Digno. Bonito. Lógico. Inexato.
Conversador. Silencioso
Firme e terno.
Dorme tranquilo ao meu lado.
Como se fôssemos eternos.

(LUCINDA, 2016, p. 307)

O que encontramos, na verdade, é a descrição de uma *persona* e os acontecimentos que se deram a partir da sua chegada, mas o mais grave é isto: o ser não tem nome, não tem identidade, é inexato...De que serve, portanto, falar do ser sem dizer quem ele é?

O poema tem como mote a (possível) repentina chegada de um homem em um tempo de frieza, solidão e desconsolo (o inverno). O fato dessa estação estar escancarada como o tempo de chegada desse homem nos indica uma espécie de conforto que só fora possível com a sua chegada, ou seja, a frieza do inverno deu lugar ao calor fornecido, ou melhor, pertencente a esse corpo que chega para transformar o ambiente estéril em ambiente fértil.

A voz lírica do poema revive essa memória com júbilo e com serenidade: deseja-o, mas não o pediu (“como se fosse um pedido meu” – verso 3); como também o considera fornecedor do néctar para a sensualidade (“trouxe o melhor vinho” – verso

4). O que nos parece é que esse sujeito lírico diz e desdiz a todo tempo, ou diz interiormente a partir do desejo consciente, mas sem agir concretamente para a construção dessa relação.

Vemos, a princípio, uma eu lírico em situação de passividade: a mulher que espera, que anseia, que é beijada, que é comida, que é aconchegada na cama...Essa passividade, contudo, não a coloca em situação de inferioridade, ao contrário disso, ela diz de uma mulher que espera pelo desejo que chega a partir da ação masculina (como a mulher-presa d'*O lobo*), mas que também vive todas essas sensações na sua plenitude.

Uma relação interessante que há nesse poema é a relação entre a própria mulher e aquilo que o homem consome: o vinho (de uva e safra escolhidas por ele próprio), de forma que podemos inferir que é também ela a safra dele; safra esta que ele colhe nesse momento em que chega. Aqui, o inverno é novamente lembrado, pois é justamente nesse tempo em que os agricultores colhem seus frutos para que estes não se percam com o frio invernal, sendo, pois, a mulher e a uva as frutas a serem colhidas, consumidas, salvas.

O ápice poético em *O ser* está na temporalidade que o poema constrói. Ela diz tanto de um tempo passado quanto de um agora, projetando a relação do Ser e da mulher para além dos limites da imaterialidade, pois esse homem dorme ao lado do sujeito lírico no momento em que a poesia acontece.

Essa temporalidade, na nossa concepção, constrói um ciclo: o pretérito da chegada, o presente do sono lado a lado, o futuro da suposta eternidade. Esse ciclo nos indica uma memória constante que está posta tanto na consciência quanto no corpo e no espaço, pois a mulher do poema lembra momentos do *Eros* ao mesmo tempo em que sente a presentidade desse homem e o projeta para além do instante.

A performance corporal do poema *O ser* é clara: uma espécie de dança da conquista (muito além das danças realizadas pelos animais), que arrebatava essa mulher em estado de êxtase, joga-a na cama, vale-se dela, consome-a com fogo e ardor, depois descansa ao seu lado no mundo de Morfeu.

A forma como o poema se estrutura nos diz também da performance da memória e da narrativa dessa mulher. Por exemplo, nos versos que vão do 1 (um) ao 9 (nove), ela lembra/revive a trajetória da chegada desse homem até o momento em que ele a aconchega em sua cama, amando-a. Nos versos seguintes, contudo, o sujeito lírico pausa a sua epopeia narrativa para dizer com veemência adjetivações

desse homem: Digno, Bonito, Lógico, Inexato, Conversador, Silencioso, Firme e terno. No entanto, essas adjetivações não parecem convergir, de todo, para a construção de uma semântica poética, afinal, como pode esse mesmo homem ser, ao mesmo tempo, Lógico e Inexato? Conversador e Silencioso? Firme e terno?

A possível resposta para este enigma está, portanto, na fluidez, tanto dos momentos quanto das sensações. O homem, embora inegavelmente o mesmo, vive, tal qual o sujeito lírico, o momento do prazer, da chegada e da partida. Apresenta-se, portanto, uma espécie de metamorfose amorosa, uma valorização do desejo, a marcação as subjetividades e os adjetivos escolhidos para caracterizar esse sujeito dizem do quão dinâmica é a relação entre o ser e a sua amada.

Para sentir, primeiro, é necessário estar atenta ao desejo que emana do seu íntimo. O homem que serve como interlocutor, nos poemas d'*O lobo*, está sempre permeado numa atmosfera de suspense, inexatidão, tanto presencial quanto identitária. Essa mitologia do amor e do prazer se liga, pois, a dois elementos: o nome (ou a ausência dele) e o prazer vivido (e rememorado).

Podemos ver a clara relação entre nome e prazer no poema *Mistério do teu nome*:

Ah! Teu nome meu espanto!
 É como se disparasse aqui dentro
 um novo ritmo em mim
 no fundo de mim,
 a palavra do teu nome.
 Alarme, doce alarme doido
 a palavra do teu nome!
 Basta lê-la, e no coração
 é barro
 enchente
 reviramento
 inundação.

Não sei, não posso com teu nome.
 Este calor, um troço.
 Teu nome às vezes tem febre,
 tem mãos frias,

fala muito, empolgado,
 irritado, disparado,
 veloz, combatente.
 É feito nas mares altas, luas incidentes.
 No entanto, tem muita munição de silêncios e de serenos ventos,
 belas intenções no olhar ardente,
 porque lhe gritam no peito palavras quentes.
 Teu nome cavalgando meus vales,
 enchendo teu nome meus territórios, teu nome imponente.

Beijo na boca quando
 teu nome me olha
 Beijo na boca
 frio na barriga, desafio.
 Teu nome perto do meu
 e de mim rente.
 A vida toda por um fio.
 Teu nome, uma viagem, meu navio.
 Meu abraço aquecendo o teu nome no inverno,
 uma loucura, um desafio.
 Chá de hortelã
 quando o teu nome sentir frio.

(LUCINDA, 2016, p. 315).

O poema composto por trinta e sete versos alocados em três estrofes é uma espécie de ode ao nome do homem (interlocutor) que é o objeto de amor dessa mulher eu lírico. E mais: essa ode ao nome do homem (à palavra) é bastante significativo, pois conclama a pulsão erótica que se condensa nessa palavra, no poder que nela há.

A primeira estrofe do poema nos apresenta o nome como uma força transformadora da realidade dessa mulher que o ouve. Essa transformação é também uma espécie de coisa avassaladora, pois não é apenas construtiva, mas também se equipara as grandes enchentes dos rios, da água e sua força destrutiva/nutritiva. Na

estrofe em questão, há marcações fonéticas ocasionadas pelo uso do sinal de exclamação, na intenção de marcar um suspiro, de forma que chegamos à conclusão que essa mulher suspira pelo seu amado, pelo seu nome e tudo aquilo que isso representa.

O que mais nos chama a atenção, nessa primeira estrofe do poema, é a relação que há entre o nome do objeto-desejo e o poder que ele tem de despertar as forças mais profundas desse corpo feminino que o chama/clama. Nos versos de dois a quatro, o sujeito lírico declara: “É como se disparasse aqui dentro / um novo ritmo em mim, / no fundo de mim, / a palavra do teu nome”. Esse “fundo de mim”, ao qual o eu lírico se refere é, pois, aquilo que existe de mais íntimo, individual, pessoal.

É a subjetividade e a identidade na sua forma mais natural, mais protegida, mais inalcançável. O nome e o mistério que o cerca são, então, a chave para acessar esse universo que está encoberta por inúmeras camadas; é o nome que possibilita que todo esse desejo guardado aflore. O nome como alarme: ele é capaz de dismantelar as estruturas, desordenar e causar o caos nessa mulher que o fala ou ouve.

Este poema nos oferece, ainda, a oportunidade de perceber a reverência que Lucinda faz aos elementos naturais como forças formadoras e transformadoras de tudo. Por exemplo, os últimos versos da primeira estrofe de *Mistério do teu nome*, o sujeito evoca: o barro, a enchente e a inundação. O barro, aqui, pode ser duas coisas: tanto a cor negra e sua força potente quanto o elemento da força geradora de vida, afinal, é da terra que brotam as raízes e a própria vida (como quando Deus criou o homem a partir do barro em Gênesis 1); a enchente, é esse movimento que o mundo das águas faz ao percorrer o leito do rio, que pode ser o próprio corpo e, finalmente, a enchente, a chegada e o estado da pluralidade das águas, dos fluídos, do gozo e da esperança.

A vida na natureza se dá sempre nesse processo: a chuva cai e enche os rios, que têm enchentes e inundam a terra, fertilizando-a, de modo que a partir daí é possível cultivar e sobreviver. No poema, a chuva é o próprio nome desse homem que possibilita que todo o processo aconteça a partir da mera menção ou do sussurro mais brando.

Esse complexo encadeamento de fatos e sentidos ocorre de maneira erótica e bastante sensualizada. Do fundo desse sujeito lírico brotam vida, que é, afinal, a força

mais poderosa que há, enchendo, inundando, fertilizando o corpo-rio que está em cena.

Se na primeira estrofe são a água e a terra quem terão a oportunidade de mostrarem-se como forças de vida, na segunda estrofe, o poema tem um tom mais quente: é o fogo quem toma o lugar da água, e a inundação do rio dá lugar à febre corporal e ao calor.

É como se ao dizer ou pensar o nome desse interlocutor a mulher fosse tomada por um desejo que estava adormecido dentro dela, como o fogo que se liberta para dar ao corpo a chance da materialização do desejo. Nessa estrofe abre-se uma espécie de cena narrativa nos versos “Teu nome às vezes tem febre / fala muito, empolgado, / veloz, combatente”, ou seja, o jogo sedutor exige também um tipo de duelo que marca o lugar desses corpos.

Os versos da segunda estrofe acima destacados funcionam como uma gradação: primeiro o calor que se assemelha à febre, depois as mãos frias, ansiosas, depois a empolgação e a irritação disparadas, depois a velocidade e a posição de combate própria do duelo sexual. Essa ideia tem seu sentido intensificado nos versos seguintes, quando o eu lírico diz “Teu nome cavalgando meus vales”, para valorizar esse homem que age, que penetra e cavalga com imponência esse corpo que merece e quer ser explorado eroticamente. A natureza no seu estado mais avassalador está aqui também: as marés altas e as luas incidentes em contraposição aos serenos ventos fazem lapidar nessa mulher o desejo do outro, do nome do outro, do outro em si.

A terceira e última estrofe do poema, relembra pontos específicos do jogo sensual: do beijo na boca, do frio na barriga, da relação entre os dois e a dança mimética do prazer e da realização do amor. É uma estrofe cujo trabalho com o erotismo está em total evidência, não apenas pelo fechamento de todas as ideias que já foram ditas e insinuadas, mas pela celebração desse sentido como uma afirmação do eu e do outro e do jogo entre os dois.

A estrofe final toma, nesse sentido, o nome como a viagem e o navio, ou seja, é o instrumento e é também o destino. Esse homem é o puro êxtase e o mote da vida e dessa poesia; a chance da fuga do frio invernal, a possibilidade do verão diário, quente e úmido.

O erotismo de *Mistério do teu nome* nos fala de uma poeta que dá sua voz a uma poesia que canta a vida, o corpo e a experiência. *O lobo*, nesses poemas, é a

figura do homem fugaz, que chega, realiza sua prática erótico-sexual e se vai, dando ao sujeito lírico a experiência e a memória tão necessárias à sua constituição identitária. É o animal do uivo durante o inverno, como também do homem que liberta do frio. Enquanto o lobo cerca sua presa, esse homem joga com a mulher na intenção de fazer dela sua presa também, mas ao contrário da primeira, a última vive seu estado mais belo e depois da ação predatória não há morte e nem carcaças na cena, pelo contrário, o homem-lobo oferece à mulher-presa a libertação para a vida através do corpo e do desejo.

2.2 Elisa Lucinda e o erotismo como jogo de conquista

É possível concluir que há, na poesia de *Vozes Guardadas*, uma gama de poemas nos quais há uma espécie de jogo erótico que se dá através da chegada e partida do homem amado.

Esse recurso aponta para a existência de um erotismo que está intimamente atrelado à ausência, ou seja, é a partir desta que a pulsão erótica vigora, afinal, o objeto de desejo está deslocado do tempo e do espaço, de forma que evocá-lo é uma forma de materializar esse *eros*.

O jogo da conquista ao qual nos referimos aqui é uma espécie de liturgia que acontece na chegada e/ou na partida do ser amado. Em suma, é sempre a mulher que está ardendo em paixão à espera, mas não passivamente, afinal, o estado de espera pressupõe um planejamento e o desejo erótico pode ser fugaz, inexato. O jogo da conquista se dá em toda a ação amorosa-afetiva, desde a chegada, perpassando o tempo de estadia e vai até a despedida.

O erotismo, nesse sentido, redireciona o sentido da lógica da espera, construindo uma espécie de ciclo que, aparentemente, se repete. É exatamente esse tipo de narrativa poética que encontra-se no poema *Sem disfarce*, que já a partir do próprio título pressupõe a existência e a presença de um objeto-amor que habita frequentemente o espaço da casa e do corpo, mas que oscila entre a presença do agora e a ausência inevitável do futuro.

Sem disfarce

O homem vindo me visitar

Lindo

Hirto
Um coqueiro
Um pé de bambu,
vou te falar.

Elegantes as cores, as combinações,
o estilo, um macho original,
o jeito calado e inquieto disparado de falar.
O jeito de pôr as mãos no lenço
e o lenço no bolso.

(Quando o coração tem saudade
Solta um grito baixinho, rouco,
e dispara imagens)

Pois hoje eu queria esta viagem,
na cheia de setembro,
esta paisagem

Aquele homem subindo a escada
portando revoluções no peito
Aquele homem vindo,
aquele sorriso tímido,
aquele jeito de homem feito,
levemente perfumado de menino
com o mundo todo para transformar e pra completar.
Aquele homem que me dá
palavras e músicas
no gesto do olhar. Pronto.
Paro aqui, nas conversas,
no blábláblá,
dichavando a cena,
porque o que acontece depois
eu não posso contar.

É isso sim, Céu estrelado,
 é isso mesmo, seu Luar!
 É isso o que eu queria,
 não vou mais ocultar.
 Lindo
 Preto
 Coqueiro
 Bambu,
 Mestiço,
 Tupinambá.
 Aquele homem vindo me visitar.

(LUCINDA, 2016, p. 316-317)

O poema, composto por seis estrofes, nas quais é possível vislumbrar a caracterização de um jogo sensual, erótico e amoroso que se inicia e termina no homem amado.

O poema constrói um jogo narrativo, que se inicia com a vinda desse homem, de forma que ele é o causador desse desejo, mas é também a força de vida que motiva a memória, que logo se transforma em presença e em amor a ser concretizado.

Na primeira estrofe, a voz lírica anuncia a visita: o homem vindo visitá-la (v1) e encerra a mesma estrofe com um objetivo: contar ao leitor/interlocutor o que acontece/aconteceu (v6). Aqui, chama-nos a atenção o uso de determinadas adjetivações, que parece que vão se afunilando (como se a mulher olhasse para cima), de uma posição abaixo (mas não inferior): “Lindo, Hirto, Um coqueiro, Um pé de bambu” (versos 2, 3, 4 e 5). Será que já é possível perceber, na primeira estrofe do poema, uma ação erótica mais pornográfica? Esse questionamento pode ser feito através da presença do adjetivo “Hirto”, no verso 3. Semanticamente, hirto é aquilo que é duro, reto (que depois tem seu sentido prolongado através da associação aos pés de coco e bambu), ou seja, essa característica é (ou pode ser) tanto desse homem lindo (verso dois) quanto do seu pênis, instrumento e símbolo mais carnal do prazer erótico que se verifica no poema.

Este homem que chega no espaço onde a mulher (lírica) se encontra, é reto e isso nos leva a pensá-lo como um tipo de “conquistador”. Historicamente, o cavalheirismo foi atribuído aos homens cuja função era “conquistar as donzelas” que estavam à sua espera (nas narrativas históricas clássicas, como nos contos de fada e lendas). No poema de Lucinda, esse homem se diferencia do clássico conquistador em dois aspectos primordiais: a descaracterização da sua função falocêntrica e sua condição particularizante.

A respeito do falo, Saffioti (2019) chama a atenção para o fato de que na cultura ocidental o poder estava intimamente atrelado ao falocentrismo, de modo que esse falo representa o *status* daquele que detém o poder, a força. O que presenciamos no poema é o oposto: esse falo sequer é mencionado objetivamente, de modo que podemos apenas inferir sua referência através da visão da sujeita lírica. Já em relação à condição particular desse homem que chega e sua contraposição aos “conquistadores”, temos uma noção da importância desse homem específico através do uso do artigo definido masculino “O”, no primeiro verso. Quando a voz lírica diz “O homem vindo me visitar”, o peso semântico-discursivo desse artigo é substancialmente maior do que seria com o uso de um artigo indefinido (“Um homem vindo me visitar”), ou seja, esse homem não é desconhecido, tampouco um entre tantos; ele é aquele é especial para a mulher, é o homem dela.

A considerar a relação da poesia com a vida e também o fato de esse homem ser um homem negro (como aparecerá mais tarde na última estrofe), o que encontramos nesse poema é a desconstrução do paradigma que hooks (2010) chama a atenção, ao falar sobre a impossibilidade de corpos de mulheres negras se sentirem incapazes de serem amadas. Pelo contrário, o amor aqui não está somente na ação do sexo, do gozo (o amor erótico), mas na condição em que os dois se encontram: mulher à espera, estática; homem à espera, em movimento; os dois juntos, completando-se.

Ainda em relação à estrofe 1, nos voltamos para o peso simbólico das duas árvores mencionadas (coqueiro e pé de bambu). Interessante que ambas possuem três características em comum: flexibilidade, resistência e tropicalidade. Tanto o coqueiro quanto o bambu são altos e resistentes às adversidades naturais que possam acometê-los; em situações de dificuldade, podem balançar de um lado para o outro, mas suas raízes estão fundas o suficiente para mantê-los no devido lugar.

Esse homem que está chegando é, pois, ao mesmo tempo, reto, flexível (essa flexibilidade talvez esteja atrelada à sua fugacidade através da alternância dos momentos de presença e ausência) e resistente (a força do homem na sua significação mais natural, como veremos adiante).

A segunda estrofe do poema começa a descrever uma série de ações e características próprias desse sujeito recém-chegado. Primeiro, as cores (possivelmente a combinação das roupas, olhos, pele, cabelo...) que compõem seu estilo, depois enfatizado como o de um “macho original” (verso 8); depois, a performance das ações de pegar o lenço, usá-lo e guardar de volta no bolso.

A denúncia mais proeminente dessa estrofe é justamente a que temos a partir da visão da mulher que vê seu homem e o coloca como macho porque se reconhece na posição de fêmea, conquistada, resoluto. Ela parece gozar com a visão desse ser masculino recém ambientalizado, concreto em seu ninho/covil, de forma que os sentidos (como a visão) se aguçam somente com a simples ação de usar o lenço que traz no bolso. Outro sentido que está em evidência é a audição, já em no terceiro verso dessa estrofe a voz lírica diz “o jeito calado e inquieto disparado de falar”. Ora, como esse jeito pode ser, ao mesmo tempo, calado e inquieto disparado? Parece que as combinações oscilam na perspectiva de quem vê (a mulher). Esse homem, ora fala, ora cala, ora vocifera (já que também é macho original), ora grunhe; as disparadas se alternam com momentos de silêncio tal qual ele próprio se alterna entre o presente/presença e o futuro/ausência.

O poema em discussão abre, na terceira estrofe, um parêntese para fazer uma afirmação: que quando o coração tem saudade, solta um grito baixinho e rouco e dispara imagens. O uso intencional dos parênteses serve como uma espécie de afirmação segredada ou pensamento fugaz, como se a voz lírica interrompesse a performance poético-narrativa para fazer uma espécie de aposto.

Esse aposto (aqui tomaremos como aposto porque tem função explicativa) gira em torno de duas afirmações: da saudade que, quando habita o coração, faz com que este solte um grito baixo (a saudade que dói, o pedido suplicante etc.) e que esse mesmo coração dispara imagens (verso catorze).

Que imagens seriam estas acumuladas, guardadas no coração? E porque essas imagens estão no coração e não na cabeça, como elemento simbólico da memória?

Ora, o coração fora associado desde os tempos mais antigos aos sentimentos, ao amor e às emoções. Quando essa sujeita-lírica do poema diz que há imagens a serem disparadas a partir do coração ela está dizendo de uma série de imagens afetivas (e eróticas também) que habitam o espaço do prazer, do *eros*.

Esta terceira estrofe certamente nos leva a rememorar o próprio título da obra de Elisa Lucinda: *Vozes Guardadas*. Essa voz/grito baixinho e rouco, como também as imagens/lembranças são espécies de vozes estão guardadas no coração, à espera suntuosa da hora de serem ditas e também ouvidas. O peso semântico do título da antologia, por si só, é motivo para vários questionamentos. Através dos poemas, sobretudo dos da seção que aqui propomos refletir (*O livro do Desejo*), começamos a desvendar os diversos caminhos que a poesia lucindiana constrói; labirintos de significados e afirmações que entrelaçam desejo, jogo sensual, sentimentos e histórias de vida/vidas.

Adiante, a quarta estrofe do poema gira em torno de um desejo expresso pela voz lírica: o de querer “esta” visagem em um tempo determinado (na cheia de setembro). Aqui, a palavra cheia pode ser ambígua e referir-se tanto às águas (elemento crucial para a poética de Elisa Lucinda) e seu poder transformador, sua fluidez, sua força arrasadora; ou à cheia da lua, satélite natural da terra e que também é comumente associado à força erótica e do desejo. A possível relação com a lua em setembro nos aponta um outro elemento simbólico importante: o da lua da colheita, já que é em setembro que a fase da lua cheia anuncia a chegada do outono e o tempo de colher os frutos semeados no verão.

Ainda nesta mesma estrofe, chama-nos a atenção a escolha vocabular de duas palavras específicas, que inclusive encerram o verso inicial e o verso final da estrofe. Trata-se das palavras “visagem” e “paisagem”, nos versos quinze e dezessete, respectivamente.

Ambas as palavras estão no plano do desejo (daquilo que se quer), mas a diferença crucial entre elas duas é que, ao passo em que a primeira encontra-se no plano da abstração, afinal as visagens são possibilidades, possíveis coisas a serem vistas/quistas, a segunda encontra-se no plano do concreto, já não é somente uma possibilidade, mas a materialização da visagem; é um jogo que troca o sentido (tanto linguístico quanto semântico/imagético).

A transfiguração do estado de desejo onírico para sua construção subsequente em materialização desse desejo chega à estrofe cinco como uma enxurrada de

caracterizações desse interlocutor homem a quem a voz do poema reverencia. Ela descreve seu percurso e sua índole quando diz “Aquele homem subindo a escada / portando revoluções no peito” (versos dezoito e dezenove) e nos leva a construir a imagem desse sujeito chegando nesse ambiente, com a mulher à sua espera. Enquanto ele se direciona para encontrá-la, a simples certeza de que ele invadiu (penetrou) o espaço da casa onde ela se encontra é suficiente para fazer com que ela tenha sonhos, desejos e rememore situações nas quais os dois estavam em estado íntimo e afetuoso. Ela lembra de cada uma das suas características, da sua performance, do jeito suntuoso como ele fala e anda e conhece até coisas que caberiam somente a ele: as revoluções que traz no peito. Esse peito do qual o poema fala não é somente o exterior, mas também o coração, ou seja, mais uma vez, a sujeita lírica abre caminho para a construção do sentido e sua intensificação através da polissemia, pois o peito aqui é tanto a imagem da força física desse homem quanto a metáfora do seu coração/interior.

A cena descrita, também na quinta estrofe, serve para reforçar o peso da importância que a chegada desse homem tem para a mulher que o espera. É justamente isso que vemos em “Aquele homem vindo, / aquele sorriso tímido, / aquele jeito feito de homem feito, / levemente perfumado de menino/ com o mundo todo/ pra transformar e pra completar” (versos vinte a vinte e cinco). A força desses versos aponta para uma espécie de necessidade que essa mulher tem desse sujeito homem. Ela encontra-se em estado de incompletude, quase uma existência tediosa, quando ele chega não apenas para fazê-la sentir novas sensações, mas para transformar e completar.

A escolha verbal empregada no verso vinte e cinco é perspicaz e interessante para refletirmos sobre o acontecimento da transformação não apenas do ambiente, mas da pessoa que nele habita. Primeiro porque transformar pressupõe a passagem de um estado para outro. No caso desse poema, parece-nos que essa transformação se dá da situação da “seca”, da solidão, para a da companhia, de forma que transforma-se não apenas o estado físico/emocional da mulher/voz lírica, mas também toda a atmosfera da casa onde, agora, se encontram os dois. Já em relação ao segundo verbo (completar), ele nos diz de uma mulher que vive uma metamorfose constante (de completa para incompleta e vice-versa) e que essa completude (ou a falta dela) se dá a partir da perspectiva da presença ou ausência desse homem amado. Em suma, o que temos é uma mulher em estado não de solidão (pois o

sentimento, a memória e as forças que a unem a ele são também sua companhia), mas numa situação de espera velada e consciente, pois ela sabe e sente que ele vai visitá-la e espera esse momento para viver tanto a transformação quanto a sua completude.

Ainda na estrofe cinco, a partir do verso vinte e seis, temos um começo de um jogo interessante: o falar e calar, marcado através do uso de pontuação e versos cortados, cujos sentidos se completam nos subsequentes ou através da inferência do leitor.

A sujeita lírica atribui àquele homem o poder de lhe dar “palavras e músicas” (verso vinte e sete) e isso certamente se refere ao poder criador, transformador e erótico do lirismo e da linguagem. Ora, é através da linguagem que nos constituímos como sujeitos, inclusive nos sentimentos; o que a mulher faz, nesse sentido, é uma generalização desse lirismo-linguagem através de duas fontes primordiais: a palavra (a língua/linguagem, o sentido) e a música (o jogo, o ritmo, a criação). Ainda em relação à força emancipatória desse verso, interessa-nos o fato de essas palavras e essas músicas se projetarem entre um e outro através do olhar do homem. Assim, os seus olhos são a imagem-força que projetam, ou melhor, que dão à ela, palavras e versos/músicas.

A estrofe em discussão, já na sua parte final, dos versos vinte e oito a trinta e três, interrompe todo trabalho linguístico para dar lugar a um certo componente místico/misterioso. A sujeita lírica interrompe a narração que o poema fazia desde o seu primeiro verso lá pelo verso vinte e oito, quando usa, entre dois pontos a palavra “pronto”. Essa interrupção no processo narrativo-poético nos leva a pensar: pronto o quê? A resposta para tal questionamento se encontra nos versos seguintes, quando diz “Paro aqui, nas conversas, / no blábláblá, / dichavando a cena, / porque o que acontece depois / eu não posso contar” (versos vinte e nove a trinta e três). A nossa percepção nos leva a concluir que o que está pronto é, na verdade, o processo de descrição e narração tanto desse homem quanto das suas ações. Esse pronto é quase uma interjeição, um encerramento completo do processo poético em voga.

É curioso a escolha que Elisa Lucinda faz ao usar essa palavra-frase bem no meio da estrofe. Normalmente, o sentido mais global se encerraria com a própria estrutura da estrofe, ou seja, esse cerceamento do sentido, essa quebra, seria posta lá no último verso da estrofe, para que a estrofe seguinte construísse um novo sentido a partir do que foi encerrado. Nesse sentido, quando Lucinda interrompe a fluidez do

sentido bem no meio da estrofe, ela propõe uma construção lírica que desafia o sentido, reverberando numa reconstrução tanto estrutural quanto semântica.

O objetivo desta quebra, evidentemente, é chamar a atenção para a atmosfera do interdito que vem logo após o “pronto”, ou seja, o que acontece depois, cabe ao leitor atribuir sentido, seguindo o caminho que o próprio poema propõe. Nessa ótica, a voz lírica encerra afirmando que o que acontece depois “eu não posso contar” (verso trinta e três). Essa escolha do “poder” certamente não tem a ver com a impossibilidade (como impedimento de ser contado), mas uma escolha da voz lírica, o que aproxima semanticamente esse “poder” com um “querer”, ou seja, ela não pode contar porque, evidentemente, não o quer.

A respeito desse jogo do poder e querer, Bataille (2016) nos fala sobre a possibilidade do erótico como uma transgressão. O que vemos em *Sem disfarce* age bem nesse sentido, sobretudo os versos finais da quinta estrofe, nas quais a sujeita lírica escolhe não dizer o que acontece depois do encontro entre ela e seu homem recém-chegado. A transgressão, nessa perspectiva, está no fato de a mulher do poema escolher e entender que o que acontece depois de toda a apresentação das cenas da chegada do homem não precisa ser dito porque ela simplesmente não quer, ou seja, ela transgride o sentido do “poder” falar anulando desse contexto a sua proibição.

A escolha feita pela mulher aparece de forma mais veemente no verso “dichavando a cena”, depois dela ter dito que o que viria depois do “blábláblá” não podia ser dito. Esse “blábláblá”, portanto, seria uma referência ao que estava sendo falado, de forma que dichavar a cena é nos retirar dela, pois somente aos dois (mulher e homem) é que, agora, ela importa.

Por conseguinte, o encerramento da estrofe vem como uma afirmação que puxa para a sujeita lírica a sua força e seu papel no contexto criativo e descritivo do encontro amoroso. Tudo que nós conseguimos empreender se dá através da visão, que é reforçada através do uso do pronome pessoal “eu” em “eu não posso contar” (verso trinta e três). Pensemos, pois, nessa voz lírica que assume também o corpo da personagem; é a partir da visão e da percepção da realidade dela que conseguimos construir o sentido do poema, é também sobre os sentimentos e as memórias dela que nós conseguimos experimentar a realização do poema, ou seja, a mulher é a protagonista em todos os sentidos.

Finalmente, a última estrofe reafirma tudo aquilo que já nos fora dito e traz a referência a dois elementos quase místicos, elaborados no poema através da personificação que dizem tanto desse homem que chega quanto da mulher que o aguarda.

Os versos trinta e quatro e trinta e cinco dizem “É isso sim, Céu estrelado / é isso mesmo, seu Luar!”. A cena é, de fato, o contato direto entre ela e ele, numa conversa onde locutora e interlocutor não apenas dialogam, mas concordam e se tratam carinhosamente evocando o Céu e a Lua através da sua imagem-força. O Céu, nessa perspectiva, está estrelado e nos faz pensar na sua infinitude, nessa imagem que se constitui e que está acima de todos; já a Lua, ou melhor, o Luar, é a mulher, aqui representada através dessa força (afinal, a força da Lua é o Luar, a sua luz).

O encerramento da estrofe (e do poema) se liga diretamente à primeira estrofe, reiterando as adjetivações empregadas na ação descritiva e prolongando-as. Se na primeira estrofe a mulher encara esse homem como “lindo”, “hírtio”, um coqueiro”, “um pé de bambu”, na última estrofe ela o trata como “lindo”, “preto”, “coqueiro”, “bambu”, “mestiço”, “tupinambá”. Nesse sentido, ao adicionar os adjetivos “preto”, “mestiço”, e “tupinambá” a voz lírica potencializa essa relação erótico-afetiva conferindo-lhe um poder de sentido que perpassa também o espaço do subjetivo-emocional e o aproxima do identitário (tanto afetivo quanto pátrio), à medida em que o trata como “preto”, que pode ser um apelido carinhoso (meu preto, minha preta) quanto uma referência à sua cor negra; mestiço, evocando sua identidade e sua raça, constituída historicamente através da mistura de outras raças e rememorando a sua ancestralidade e aquilo que ela representa; tupinambá, referindo-se especificamente à tribo conhecida por praticar canibalismo, ou seja, o comer a carne de outro ser humano, assim, esse homem tupinambá é aquele que a consome, se alimenta dessa mulher que o vê como uma espécie de divindade.

O que percebemos em *Sem disfarce* é um recurso corriqueiro na poesia da poetisa. Sua literatura condensa os sentidos que estão tanto dentro dos limites da linguagem poética e da estrutura do poema quanto da própria realidade da vida, o que nos faz construir relações que inspiram-nos a reconhecer o lugar dessa mulher que dá voz tanto à poesia quanto à escritura da vida.

O estado da mulher em situação de espera e ausência do seu homem amado é realmente um tema interessante em Lucinda. É importante salientar que o que vemos, em geral, é uma espécie de espera que está para muito além de uma situação

de passividade, pelo contrário, é uma espera que age muito mais como um jogo, uma ação pensada e perspicaz. Em diversos poemas da seção *O lobo*, há essa atmosfera que permeia a espera e a chegada do amor através da memória ou da materialização do amado. São exemplos dessa perspectiva que envolve fugacidade, chegada e partida: *O ser* (p. 307), *Quenomequetem?* (p. 308), *Turva claridade* (p. 309), *Capetice* (311), *Mistério do teu nome* (314), e tantos outros.

No poema a seguir, *A visita*, temos esse elemento-surpresa que aparece já a partir do título:

A visita

O homem preto de olhos infinitos adentra a minha casa.

Entrara com gala pela porta dos fundos,
e chegara com palavras boas de se ouvir,
estendidas no corredor da fala.
Belo, o homem lindo falava lindo, quando eu deixava.

Mas eu deixava nada.
A boca palavrava sem pausas
histórias-verdades que pareciam inventadas.
As palavras protegiam as entradas.
Não queriam deixar silêncio,
porque o silêncio permite a chegada de gestos,
ações, perigos à beira dos abismos.
O silêncio age.

Então criei cercas orais que limitavam o terreno,
para que a liberdade não permitisse o romantismo da chuva,
ou do sereno, seja o que for que lá fora do céu caísse.
Espanto, inquietude, meninice.
Pulavam de um canto para o outro trançando as ideias,
fumando ópios modernos, brindando meiguices.
Uma hora o homem preto disse:

Estou cansado, com sono, devo ir.

Ninguém disse mais nada.

Longos abraços na escada.

O silêncio do que não se pode dizer

cobria a percussão do brando temporal da rua,

deixando apenas rabiscadas as próximas cenas.

Partiu cheiroso na escuridão,

anterior ao poema,

e bem antes do amanhecer.

Pulsa o ar da casa pra valer.

Tudo por causa do homem preto lindo que veio me ver.

(LUCINDA, 2016, p. 318-319).

A visita é um poema composto por trinta e um versos alocados em cinco estrofes e no qual o tema central, assim como em *Sem disfarce*, o sentido global gira em torno da chegada de um sujeito homem no espaço no qual habita a mulher. A primeira estrofe do poema é composta por apenas um verso, uma espécie de prelúdio ou anúncio da chegada definitiva desse homem.

A caracterização (que é, em princípio, física, mas que se projeta para o horizonte da possibilidade, da infinitude) desse homem é o que chama mais atenção, pelo menos em princípio. A voz lírica que anuncia sua chegada o descreve como “o homem preto de olhos infinitos”, ou seja, evoca, como o fez no poema anterior, dois elementos-símbolo que atribuem a esse homem tanto uma característica física (que é também étnico-racial) quanto uma característica da sua constituição subjetiva, daquilo que ele representa para ela.

Nesse sentido, pensemos, pois, na imagem descrita inicialmente pelo poema através do primeiro verso: o da chegada desse homem preto e seus olhos que carregam horizontes e infinitudes (na percepção da mulher), além do mais, é necessário pensarmos que ele adentra a casa dela “O homem preto de olhos infinitos adentra a minha casa”), ou seja, é, novamente, a mulher em estado de ócio e o homem que vai ao seu encontro.

Esse movimento da ida, da partida e chegada (que se repete na poesia de Elisa) nos é útil para compreender e relacionar os papéis que cada sujeito tem, tanto nos poemas quanto na realidade factual. Aos homens (sujeito masculino), historicamente, foi atribuída a função de desbravar e conquistar novos mundos e espaços, enquanto à mulher cabia, quase sempre, guarnecer o lar e aguardar seu retorno (que era sempre incerto). O que a poesia de Elisa Lucinda faz é reconfigurar esses papéis, ressignificando-os, pois o homem que chega já não é aquele que partiu em busca de algo a ser desbravado, tampouco a mulher que espera assume o lugar a submissão baseada no gênero e na cultura. Os dois são, antes de tudo, amantes que estão distantes um do outro, à espera dolente do momento da realização do amor, quando ele chega à casa dela para viverem a maravilha da ação amorosa.

Um ponto-chave para a leitura desse verso/poema é o papel central que a mulher assume e que inegavelmente se contrapõe àquele que lhe fora atribuído histórica e culturalmente. Neste aspecto, a poesia negra de autoria feminina é também revolucionária, pois ela desconstrói a tradição clássica ocidental que colocou as mulheres negras no último lugar da organização social.

No poema, como também na vida, essa mulher é a chave de leitura que faz com que tudo gire em torno dela. É ela que está parada (enquanto o outro se movimenta), é dela a casa a qual ele adentra, é através dela que nós conhecemos esse(s) sujeito(s) que vai ao seu encontro e suas características, é dela a focalização da ação descritiva, narrativa e poética que dá vida à lírica lucindiana.

O verso inicial, separado, deslocado do restante do poema, inicia e encerra o instante da chegada e da entrada do homem à casa da mulher. A voz lírica que inicia a estrofe seguinte nos comunica, com diversos sentidos entrepostos, erotizados e camuflados, a ação de entrada desse homem, principalmente quando diz: “Entrara com gala pela porta dos fundos, / e chegara com palavras boas de se ouvir, / estendidas no corredor da fala. (versos dois, três e quatro). Essa entrada com gala, ou seja, de maneira galante, aponta para uma ação é tanto misteriosa (pois diz de um sujeito que entra pelos fundos, lugares afastados dos olhares de todos, entradas ocultas onde somente os íntimos entram sem serem anunciados).

Para além dessa entrada galante, existem ainda duas coisas que nos chamam a atenção: o uso da palavra “gala” com uma possível conotação sexual e a ambiguidade que existe por trás do termo “porta dos fundos”, uma conotação (um tanto pejorativa) para se referir ao ânus ou à prática do sexo anal.

O encerramento da segunda estrofe se dá com o verso “Belo, o homem lindo falava lindo, quando eu deixava” (verso cinco) e é representativo desse casal no momento mais inicial do seu encontro, com tantas coisas a serem ditas e, na euforia da emoção e do momento, atropelam-se na própria ação comunicativa. Esse jogo, próprio dos amantes na hora do encontro, aqui é reforçado pelo uso repetido do adjetivo “lindo”, que inicialmente se refere ao homem e, depois, à sua fala. Com essa estratégia, a voz lírica consegue prolongar o sentido desse adjetivo (quase como se usasse um superlativo), pois o repete num espaço de tempo demasiado curto.

Ainda sobre este verso (final da segunda estrofe), a mulher (voz lírica) abre um espaço no próprio verso para enfatizar que esse homem lindo e de voz linda só fala quando ela deixa. Essa colocação é interessante para termos uma noção do fato de que a relação, inclusive comunicativa, acontece com uma certa euforia, desestabilizando a noção do “deixar falar” como uma permissão baseada na autoridade. Não é a mulher que cerceia a voz do homem para inferiorizá-lo, é a mulher e o homem que, ao se verem e terem infinitas coisas a serem ditas, precisam (consciente ou não) intercalar-se no ato de falar e calar.

O jogo erótico presente em *A visita* é semelhante ao que ocorre em poemas como *Quem bate* (página 320) e *A visita* (página 317). Nesse texto, como em outros, presenciamos sujeitos com funções bem estabelecidas: a mulher que encontra-se no espaço da casa, sempre no andar de cima e o homem que chega no silêncio da noite, sempre vai ao seu encontro e ambos jogam tanto com a linguagem quanto com a paixão.

Na terceira estrofe do poema em discussão, a sujeita lírica, novamente, retoma o tema da voz (abordagem iniciada nos últimos versos da estrofe anterior), agora para negá-la completamente: “Mas eu deixava nada” (verso seis, estrofe três). Há, nesse verso, uma aproximação com a oralidade, cuja característica seria justamente a ausência de uma organização linguístico-estrutural mais aguçada.

Quando a voz lírica aproxima o poema da língua falada, ela associa de forma magistral o que o poema transmite (ou se propõe a transmitir) daquilo que ela própria sente e fala. Nesse ínterim, o poema acaba por se aproximar da própria fluidez dos sentimentos e da vida sentidos pela voz lírica; ele lhe confere naturalidade, confiabilidade.

A poesia de Elisa Lucinda joga com isso. A estrofação não segue a métrica tradicional, não propõe o uso de rimas e tampouco de assonâncias ou aliterações que

confiram ao poema um ritmo mais clássico. O que vemos é, na verdade, o oposto. Os poemas jogam com o sentido, reinventam-no, quebram a expectativa e a leitura e abrem horizontes de possibilidades dessas leituras. Uma identidade poética que revê a lírica tradicional, aproxima-a da vida e da subjetividade dessa mulher que encabeça e dá voz aos poemas à medida em que, aparentemente, os vive. Por isso mesmo a terceira estrofe do poema brinca com a linguagem através do dito/não-dito e completo/incompleto. Essa brincadeira encerra a segunda estrofe e inicia a estrofe seguinte (terceira).

Os versos seguintes da estrofe três nos dizem “A boca palavrava sem pausas / histórias-verdades que pareciam inventadas”, ou seja, a ação ambígua que se dá através da boca “palavrando” e não “falando” especificamente. As histórias-verdades, verídicas ou inventadas, como reiterado pela própria mulher lírica, ocorriam na ação e na comunicação entre os dois; histórias de vida, verdades do momento, vozes guardadas, palavras não-ditas, enfim, temas comuns aos dois e somente a eles.

Ainda esta estrofe chama a atenção para a periculosidade que há por trás do silêncio. “O silêncio age”, diz a voz lírica no último verso, buscando enfatizar a necessidade do falar como uma espécie de proteção a ser constantemente exercida. Ela chama a atenção para a proteção das “entradas” que vinha através das palavras; para a necessidade de cercear o silêncio, pois isso poderia significar algum prejuízo para ambos. Que tipo de perigo ou ação pode exercer o silêncio?

A esse respeito, pensemos na ação erótica que acontece na cena da estrofe aqui refletida. Esse erotismo, diferentemente do que acontece em *Sem disfarce* atinge a linguagem tanto quanto a mulher e o homem envolvidos na ação erótica. É um erotismo com a própria linguagem, o que, em certo ponto, faz com que esse poema seja também metalinguístico, pois ao relatar o jogo existente entre mulher e homem ele acaba por ressignificar a própria sensualidade do jogo afetivo-corporal do casal e associá-la com a força erótica da linguagem.

As ações, os perigos e os abismos que viriam através do silêncio podem ser, em suma, a materialização da própria ação sexual. Dito deste modo, o que estes versos nos fazem pensar é como a língua pode ser também poderosa e sorrateira na ação erótica, causando ou simplesmente anulando certos desejos e possibilidades. O abismo seria, então, o ato do amor-sexo, o jogar-se, viver esta emoção na sua forma mais primordial.

Na quarta estrofe do poema, a sujeita lírica assume ainda com mais força a sua função de poder criador através da palavra. Já nos versos iniciais ela nos diz “Então criei cercas orais que limitavam o terreno, / para que a liberdade não permitisse o romantismo da chuva, / ou do sereno, seja o que for que lá fora do céu caísse.” (versos catorze a dezesseis). Sua intenção é, de fato, cercear a ação afetiva prestes a acontecer ou apenas jogar com esses sentidos e afirmá-los à medida em que os nega?

Existe, nesta estrofe, um perigo em evidência: o da iminência da relação entre mulher e homem. Ela, através da força da palavra, encarcera esse homem, limita-o, mas tem consciência de que essa limitação é frágil e sofre o constante perigo do ultrapasse por parte dele. Ela não lhe dá oportunidade de falar, mas sabe também que calar-se é um perigo que colocaria em xeque todo o jogo construído. A liberdade como um perigo para ela, então, só é passível de desconstrução através da linguagem e das palavras que são ditas constantemente por essa mulher.

A imagem romântica que a estrofe quatro insere amplia o sentido e o espaço do poema. Se até agora a mulher e o homem estavam presos tanto na “cerca oral que limita o terreno” quanto limitados ao espaço da casa, a sujeita lírica preocupa-se, pelo menos por um instante, com a força romântica do barulho da água ou do sereno que cai do lado de fora. Ora, parece-nos uma incógnita a preocupação com um elemento que ela sequer tem certeza do que é, no entanto, essa preocupação nos faz construir uma imagem espacial interior e exterior de onde se encontram ela e ele.

Aparentemente, é dela a função de destaque nessa relação, pois até mesmo a percepção da chuva e/ou do sereno no lado de fora da casa se dá sempre a partir do “eu” e nunca a partir do “nós”. Mais uma vez, os fluidos e líquidos vêm à poesia de Lucinda para ampliar os sentidos da pulsão erótica e do corpo como instrumento da materialização dos sentimentos. É, portanto, com estes corpos (de mulher e de homem) que os sujeitos do poema experimentam o amor, o prazer e até mesmo a impossibilidade de ambos.

A estrofe quatro, da qual estamos falando, possui uma variedade de temas que nos fazem construir relações entre vários sentidos, como uma maneira de se referir à própria vida no momento do encontro/reencontro e do amor. Os sentimentos que fluem livremente e que ora são interrompidos ora são legitimados pela mulher que os sente é um indicativo do quão próxima essa poesia é da própria fluidez da vida. Essa

fluidez, de fato, tem a ver com a presença desses líquidos que estão no poema, seja na gala, na chuva, no sereno, no brinde depois da ação amorosa etc.

Não obstante, a preocupação com a chuva abre lugar para um tom leve, no qual os dois assumem papéis mais leves e nos levam a inferir uma relação amorosa e erótica a partir dessa leveza. Mulher e homem, agora, pulam, brincam, brindam, ou seja, estão no torpor da vida amorosa, no clímax mais acentuado desse momento. São crianças espantadas, inquietas; fazem meninices, brindam (mais uma vez, os líquidos) meiguices. Relacionam-se sem demais preocupações, dialogam numa dinâmica que está para além da comunicação oral, seus corpos são também objetos da linguagem, dançam, sussurram, enfim, vivem a liberdade do seu amor.

Para nós, contudo, os dois últimos versos desta estrofe são valiosos porque inserem uma nova reviravolta nesta espécie de enredo poético que acontece. Ela acontece quando, nos versos vinte e vinte e um, a voz lírica diz: “Uma hora o homem preto disse: / estou cansado, com sono, devo ir.”. Essa inserção da voz do homem (mesmo que através do discurso indireto) aponta para um encerramento da relação dos dois, de forma que agora é ele quem direciona as ações.

Muito embora seja ele a chegar, é a mulher-lírica quem direciona os atos que os dois executam; agora, contudo, ele assume esse papel e deve, novamente, partir. Sua partida inunda o ambiente de silêncio e é assim que se inicia a quinta e última estrofe do poema.

A inconstância dos momentos apresentada através de *A visita* é também um indicativo de uma relação entre mulher e homem entrelaçados a um desejo quase místico/misterioso.

Essa visita não é planejada, não tem regras, não é socialmente exposta, baseia-se na fluidez do momento, do que se acha que pode acontecer bem na hora de acontecer. Os silêncios e os momentos de fala não são marcados, é informal e espontânea como devem ser as ações humanas que envolvam os sentimentos e a vida.

É justamente por se tratar de um conjunto de ações espontâneas que a voz lírica silencia quando ouve desse homem que é chagada a hora da partida. Contudo, nem mesmo essas duas horas (chegar e partir) são demarcadas (pois ele chega, aparentemente, quando quer e vai embora quando está cansado e com sono). O silêncio dá lugar, posteriormente, ao carinho e ao caminho da despedida (“Longos abraços na escada” (verso vinte e três). Eles descem as escadas, refazendo aquele

percurso inicial de quando ele chegou; abraçam-se em silêncio completo, de forma que esse silêncio, agora, só é ofuscado pela chuva que caía do lado de fora (essa mesma chuva que anteriormente ela mal sabia se era chuva ou sereno).

Finalmente, diz a voz lírica: “Partiu cheiroso na escuridão, / anterior ao poema, / e bem antes do amanhecer. / Pulsa o ar da casa pra valer. / Tudo por causa do homem preto lindo que veio me ver.”. Findada a despedida, fica ela sozinha novamente, enquanto seu homem sai debaixo de chuva, unindo o sentido composto por três sentidos (audição, olfato e visão). Esse homem é a revolução que provoca o próprio poema, como podemos ver nos versos vinte e sete e vinte e oito. Ele é também a força criadora, que transforma linguagem em ação, que dá à poesia a sua força vital.

O poema é a descrição do próprio enlace dos dois, suas múltiplas faces e aquilo que ela e ele têm de mais íntimo: sua relação amorosa, erótica e afetiva, permeada de mistério e incertezas. Esse home preto e lindo, ido ver a mulher, estando com ela enquanto a chuva cai, é um verdadeiro personagem místico que habita o espaço da casa (quando está com ela, fisicamente; quando está sem ela, memorialisticamente). A casa, aí, é quase um personagem também (inclusive associado à própria mulher, a casa-corpo que o homem chega, transforma, habita) e tanto a casa quanto a mulher/voz lírica se configuram a partir da realidade firmada pela ausência ou pela presença desse homem, enfaticamente dito como preto lindo.

As adjetivações, na poesia de Elisa Lucinda, se encarregam de dar às pessoas e/ou às coisas uma identidade que faz com que elas se aproximem ainda mais da realidade que está para além do poema. É a evocação, de fato, de elementos da cultura, da vida e da existência tanto da poeta quando da voz em voga nos seus poemas. É uma poesia que tem sua inspiração na experiência real (como aquela proposta por Saffioti (2019) a partir do lugar dessa mulher, também preta, também linda.

2.3 O erotismo, a ausência e a fluidez na poética lucindiana

A poesia de Elisa Lucinda recorre a diversos elementos naturais como uma maneira de dar ao poema sentidos que inter cruzam tanto esses elementos da natureza quanto as metáforas que eles carregam e possibilitam.

Assim, é comum encontrar elementos como a pedra, o sol e a lua, as matas, as dunas, a árvore etc. O elemento (ou melhor, um conjunto elementar) que aparece com mais frequência seja, talvez, àquele relacionado aos líquidos (a água, o rio, o

suor, a chuva, o mar etc.). Se tomarmos como ponto de reflexão os poemas da subseção *Cadernos das águas* (p. 367), todos os poemas estão atravessados por algum elemento natural de sentido líquido. Os poemas que nos propomos a analisar adiante são, portanto, representativos dessa linguagem que une o erotismo e as funções desses fluidos.

Há um nome escrito no navio

Toda vez que meu coração está assim, vagante,
você volta.

Não que volte mesmo,
mas reverbera,
ecoa
como se fosse o dono da casa.

É certo que é uma lembrança reinante apenas
e acontece, mais explicitamente, quando nas
entressafras dos meus longos amores.

Mas um bom passado bem escrito tem lá suas consequências.
Passado livre de rancores deixa também suas marcas,
um amor só de parte boa que não chegou aos tapetes da dor.
Teve oportunidade de ser apenas amor bom,
sem rompimento, sem indagação,
sem desencontro e sem pedir explicação.
Um amor abençoado, quase ilusão.

O navio passou no rio de minha vida
e ficou sendo o chão dos amantes,
o símbolo do amor nas tardes,
a carne mais ecológica de um sonho.

Por isso ganhou eternidade em mim e dotes de pioneiro.
Porque quando não se é daqui,
ocupa o lugar de iniciação
o primeiro grande amor no Rio de Janeiro.

(LUCINDA, 2016, p. 377)

O poema é composto por vinte e quatro versos, organizados em três estrofes de versos livres. Essa liberdade (que começa na própria estrutura do poema) se projeta para o sentido global do texto, que organiza papéis e constrói uma espécie de enredo poético que fala também de dois sujeitos, uma mulher e um homem, dois espaços distintos e uma força que os une e os aproxima.

A primeira estrofe é formada por seis versos, de forma que parece-nos que a voz lírica vai afunilando o sentido através tanto da marcação (uso de pontos e vírgulas) quanto através da seleção lexical que utiliza palavras cujos sentidos são horizontais e amplos. Já no primeiro verso, como acontece em *A visita* (p. 318), a sujeita lírica nos apresenta o estado inicial do poema e a sua focalização máxima: como está seu coração (o da mulher), vagante. O sentido do verso é quebrado através da cesura, cujo sentido é completo no verso dois. Vejamos: “Toda vez que meu coração está assim, vagante, / você volta.” (versos um e dois). Aqui, interessa-nos dois pontos principais: essa condição vagante do coração da mulher, que nos faz construir uma imagem poética que mescla desconsolo e aflição silenciosa; e segundo, esse interlocutor a quem ela se refere através do uso do pronome de tratamento/pessoal “você. O uso desse termo no momento inicial do poema parece construir uma espécie de discurso direto entre os dois, como se estivessem próximos, condição que será completamente desconstruída nos versos seguintes.

A sequência de versos, na mesma estrofe, faculta-nos à tarefa de entender essa relação afetuosa que está em evidência. Por mais que o coração dela esteja vagante, desconsolado, ele volta ao seu encontro, mas não é um retorno de fato (retorno-chegada, entrada, visita), mas a rememoração do que ele o é. O que percebemos, contudo, é que é somente dela a ação protagonizadora presente na primeira estrofe, pois é nela que começa (através do coração), ela quem pronuncia (através da interlocução) e ela quem termina (quando relembra desse homem que não está, evidentemente, com ela).

Alguns verbos utilizados na primeira estrofe, principalmente a partir do terceiro verso, servem para prolongar a semântica poética ao mesmo tempo em que trazem para o poema a imagem desse homem que está longe fisicamente. Trata-se dos verbos “ecoar” e “reverberar”, empregados nos versos cinco e seis. Se reverberar é o

mesmo que repercutir e refletir; ecoar é fazer-se ouvir a grande distância, tanto o espaço quanto no tempo, esses termos falam de uma dinâmica que, iniciada a partir do coração-memória, se projetam para além dessa mulher, atingem o mundo, inscrevem-na nele.

Por fim, o último verso da primeira estrofe afirma “como se fosse o dono da casa” (verso seis). Essa colocação, do jeito que está utilizando a forma verbal do subjuntivo (como se), que indica sempre uma incerteza, uma hipótese, mas nunca algo certo de fato, é quase uma tentativa de reafirmação dessa mulher lírica na sua forma de dizer que a casa, de verdade, é dela (ou é ela). Não é a negação, mas uma afirmação que abre a possibilidade da posse dessa propriedade ao mesmo tempo em que a afirma como uma coisa suposta.

Agora, podemos problematizar o título do poema (*Há um nome escrito no navio*). Consideremos, para tal, três elementos da composição linguística: o verbo haver empregado no presente do indicativo (que serve para apontar para uma existência/condição permanente), a coisa do “nome escrito”, que é a marca mais substancial desse homem (o nome é aquilo que inicia nossa identidade, que diz quem cada um é) e o navio, esse signo que aponta para um objeto que flutua na imensidão das águas, que navega, sempre apontando para frente e também sua forma triangular que se assemelha à figura da feminilidade.

O resultado ao qual chegamos é que, de fato, o navio é a própria mulher, que no poema é também a voz lírica. Esse nome escrito é, pois, a memória do homem e a indicação verbal pressupõe um estado de permanência das relações afetivas e amorosas. A construção imagética que construímos a partir do título se condensa com a primeira estrofe e reafirma essa mulher como aquela que carrega o nome desse homem (no corpo-memória) como o navio está sempre com seu nome à mostra, em lugar de destaque.

A figura das águas, nesse poema, está a partir do próprio título, a partir da função principal do navio: navegar águas, geralmente profundas. Aqui, trazer o foco para a semântica da quantidade nos ajuda a perceber que essa voz lírica está falando de uma certa consciência da infinitude, seja ela física ou psicológica. A infinitude física, portanto, está atrelada à substância navegável da água (pois navios só navegam águas em quantidades inimagináveis; não é um barco ou uma jangada, pelo contrário, é potente, destrutivo, magnânimo). Já em relação à infinitude psicológica, ela se encontra nas considerações acerca das memórias-desejos que reverberam e ecoam,

afinal, não é possível delimitar até onde alcança o eco da voz, quem dirá o eco da memória.

A segunda estrofe do poema é composta por dez versos, de maneira que a sujeita lírica vai elaborando os sentidos (que conversam com os da estrofe anterior) e nos dizendo ainda mais coisas desse homem que seu coração relembra constantemente.

Quando, nos três primeiros versos da segunda estrofe ela diz: “É certo que é uma lembrança reinante apenas / e acontece, mais explicitamente, quando nas / entressafras dos meus longos amores” (versos sete a nove). É importante a referência a essa lembrança como uma coisa reinante, ou seja, que prepondera, tem uma força maior em relação a quaisquer outras lembranças. Para além disso, chama-nos a atenção do fato de ela (a lembrança) só acontecer, “mais explicitamente”, em momentos intercalados/interpostos da vida da voz lírica.

Nessa visão, a memória que reina (agora, no oportuno momento em que o poema se materializa e comunica) só o faz quando ela está sem épocas sem colheitas, pois o “entressafras” (verso nove) é justamente esse momento em que não há colheita programada, o fruto ainda está em processo de maturação e crescimento. Outro fator importante nessa estrofe é a adjetivação que a eu lírico faz em “meus longos amores”, sugerindo uma vida permeada de amores de muitas faces e fases, que intercalam-se e essa memória que agora vem ao seu coração aparece apenas quando ela não está na vivência desses amores.

Ademais, os longos amores não precisam dizer, necessariamente, de tempos cronológicos prolongados, mas de amores intensos o suficiente para desconstruir a normatização da contagem temporal; amores que deslocam os sujeitos tanto do espaço (como vemos no poema até agora) quanto do tempo (que é cronológico, também, mas é essencialmente psicológico e afetivo).

O jogo temporal prossegue sua sina na segunda estrofe, na qual a voz lírica constrói uma ligação entre o presente (no qual ela está lembrando) e passado (o tempo da experiência erótico-amorosa, a vivência do amor em si, a companhia). Ela sugere, inclusive, a importância desse passado como uma marca quase indelével da sua *persona*; o passado que a marcou de forma singular, que deixou-a em êxtase pela simples recuperação memorialística deste.

A este amor de entre-amores essa mulher se refere como um que se compôs apenas de partes boas e que não chegou a conhecer a dor. Ora, parece-nos, numa

primeira leitura, que a voz lírica não revive esse amor apenas na memória; ela o tem como um símbolo de um tempo em que ambos, mulher e homem, viviam a cumplicidade de um amor feito apenas de bons momentos, longe de qualquer aflição ou desventuras. Uma forma de amor/amar que se deposita em lacunas (o poema todo tem lacunas significativas), que não é, aparentemente, tão importante quanto amores vividos em tempos prolongados ou com experiências afetuosas mais acentuadas.

Nos últimos versos da segunda estrofe, encerra-se: “Teve oportunidade de ser apenas amor bom, / sem rompimento, sem indagação, / sem desencontro e sem pedir explicação. / Um amor abençoado, quase ilusão.” (versos treze a catorze), afirmando esse amor-paixão como uma experiência positiva e livre de quaisquer considerações formais/burocráticas (como as indagações). O amor que a voz lírica está referenciando é, portanto, também uma forma de pulsão erótica. O erotismo aí aparece de duas formas principais: na valorização dessa experiência amorosa por parte da mulher e na sua relação com o próprio corpo ao passo em que relembra e também através da consciência de que esse amor lhe ofereceu coisas boas (em todos os sentidos), livres de quaisquer desencontros; um amor que propiciou a experimentação afetiva em plenitude.

O último verso da segunda estrofe, quando a mulher diz “Um amor abençoado. Quase ilusão” esclarece de forma definitiva a adjetivação desse amor ora lembrado. A evocação do elemento da sacralidade serve como um reforço para sua importância; um amor abençoado é, pois, sagrado e ocupa lugar de destaque na identidade ética dessa mulher que lembra-se dele e que ainda o sente. Esse verso, marcado paulatinamente pelo uso de ponto, fala das coisas que a mulher vai lembrando, pois as próprias lembranças vem ao seu seio em momentos pausados, de forma que a cada pausa (marcadas gramaticalmente) ela retoma/recupera o fôlego.

Agora, se esse amor é tão importante para ela, por que ela o trata como uma “quase ilusão”? Porque, na verdade, essa ilusão aponta para uma identidade quase metafísica desse amor. A exacerbada caracterização positiva que a voz lírica faz dele acaba por elevá-lo em demasia, ao ponto de ser tão maravilhoso que somente uma ilusão poderia assemelhar-se e, mais uma vez, a mulher de quem o poema manifesta a voz aponta para cima (recurso recorrente em Lucinda), evidenciando uma poética da sacralidade do amor.

Na terceira e última estrofe do poema, composta por oito versos, a pessoa lírica, inicialmente, elenca uma série de acontecimentos e características desse amor,

construindo um corpo poético que acaba por completar aquilo que a primeira e segunda estrofe fizeram.

No primeiro verso dessa estrofe, ela afirma “O navio passou no rio de minha vida / e ficou sendo o chão dos amantes” (versos dezessete e dezoito). Nos parece, nesse momento, que há um movimento contrário àquele proposto pelo título do poema, de forma que o navio percorre o rio (um movimento desbravador, mas que aponta para um espaço mais limitado, que é o próprio rio). Esse rio, contudo, é polissêmico, pois pode ser tanto o curso da vida (metaforizado pela correnteza das águas, seu percurso no leito etc) quanto o próprio corpo-rio dessa mulher, no pleno momento em que este homem (como se fosse dono) desbrava-o, navega-o.

Adiante, ainda na mesma estrofe, instaura-se um tipo de estado permanente relacionado a esse homem/amor. Essa instauração está alocada de forma mais incisiva nos versos dezoito e dezenove, quando a voz lírica diz “e ficou sendo o chão dos amantes / o símbolo do amor nas tardes”. O uso da colocação verbal “ficou sendo” (uma locução dos verbos ficar e ser, ambos muito poderosos no corpo do poema) aponta para a transformação desse sentimento-sujeito da fluidez do tempo para o campo da permanência (marcada pelo chão, aquilo sobre o qual nos apoiamos, sua natureza fixa, dura, rija); bem como pelo “símbolo do amor nas tardes”; enquanto o “símbolo do amor nas tardes” traz como ponto central a transformação do tempo romântico (tarde) inclusive pluralizado (tardes).

É justamente nesta perspectiva que os versos seguintes, que encerrarão o poema, se apoiam: para a pessoa lírica, esse navio (homem, amor) ganha a eternidade e os dotes de pioneiro. Ora, esse navio que desbrava o rio acaba por se instaurar na vida desse rio-mulher como uma verdadeira força transformadora tanto da realidade quanto da identidade. Essa transformação aparece, indubitavelmente, de forma mais acentuada nos últimos versos da estrofe: “Porque quando não se é daqui, / ocupa o lugar de iniciação / o primeiro grande amor do Rio de Janeiro” (versos vinte e dois a vinte e quatro).

O que o poema traz em sua conclusão é uma espécie de referência biográfico-poética (biográfica porque diz da autora, poética porque diz da sua poesia). É, na verdade, uma imagem construída a partir da primeira experiência amorosa na cidade do Rio de Janeiro (cidade onde Elisa Lucinda vive há décadas e onde exerce sua carreira artística de fato).

Percebemos que há um descolamento da sujeita lírica quando ela afirma que não é “daqui”, ou seja, uma pessoa que se encontra deslocada do seu espaço natural, em uma terra quase estranha, mas cuja possibilidade e realização da experiência amorosa transforma tanto a terra quanto a pessoa. É a experiência que atribui um novo significado, que reconfigura os papéis e as paisagens; que ressignifica a *práxis* da própria vida.

A fluidez e as águas (do rio-mar, do Rio de Janeiro, do corpo da mulher) agem como um leito que conduz a leitura do próprio poema. Esse navio que aparece tanto no título quanto no percurso lírico nos faz, tal qual um navio navegando, abrir caminhos que nos indicam uma maneira de descobrir e redescobrir constante. Ele (o navio) é um signo que acaba por atravessar a barreira da consciência e da física, ele transita entre o espaço dos rios (do percurso da água e do Rio de Janeiro), traz para essa mulher a rememoração útil à experiência revivida no próprio coração (consciência), ou seja, é um instrumento de navegação que entrecruza significados potentes, seja da realidade física/empírica ou da realidade onírica/inconsciente.

Para além disso, tema da ausência, na poeta, é de fato uma categoria sobre a qual podemos traçar uma reflexão. Por que, em tantos poemas, há recorrência à evocação da memória como uma forma de reviver a experiência erótica? Por que a voz lírica e esse objeto amado são podem (ou não querem) viver essa relação com mais liberdade? Que sentido ou propósito poético há por trás do deslocamento desses sujeitos?

Bom, a esse respeito, consideramos que essa recorrência ao deslocamento físico dos sujeitos serve para dar força à pulsão erótica do poema, como uma maneira de enfatizar de fato que, mesmo quando estão distantes, o amor e a companhia acontecem a partir da rememoração, por isso a memória/lembrança é um tema crucial para a compreensão da poética de Lucinda.

A escolha da autora por alocar no espaço do onírico realidades que poderiam ser facilmente alocadas no espaço da realidade factual serve como um combustível que faz com que mulher e homem (sempre os dois) vivam uma realidade erótico-afetiva mais intensa, pois esta já se inicia na memória e no desejo e, quando realiza-se concretamente, há sempre espaços de tempo limitados. Para além disso, compreendemos que existe um jogo que gira em torno do chegar e partir em diversos poemas (como em *Há um nome escrito no navio*) e uma espécie de liturgia realizada tanto antes quanto depois dessas chegadas/partidas.

Em suma, a relação começa bem antes da entrada desse homem no espaço habitacional da mulher. Ela o tem já na memória, ela o sente já em seu próprio corpo, de modo que sua materialização física escancara as formas de realização do amor-paixão; já em relação à partida, há também um jogo momentos antes de sua ida (como a aflição pela interrupção do encontro) e imediatamente após ele ir, ela passa a tê-lo novamente através das lembranças. Essas etapas, recorrentes em diversos textos de Lucinda, constituem um tipo de modelo de encontro para esses amantes e são também uma espécie de repetição, como um círculo bem demarcado.

A relação entre a mulher lírica e as águas (e sua força criadora/transformadora) perpassa diversos outros poemas da obra. No poema *A mulher fonte* (LUCINDA, 2016, p. 409), podemos observar uma espécie de fundição entre a mulher e a fonte:

A mulher fonte

Daquela manhã sou retornada.
 Fui numa espécie de paraíso.
 dentro do planeta penumbra matinal da gente.
 Quem poderá deter o caderno do tempo
 a sensação deliciosa da presença delicada dos seus dedos.
 Meu peito na tua boca a confirmar de antemão
 que nunca houve chão.
 Só aquela nuvem de prazer.
 Só desenho de contornos que, demarcados por suas mãos,
 vão me possuindo. É também felicidade e é por um fio.
 Eu rio.

As primeiras luzes nubladas de um dia prata que amanhece
 nos encontram afogados nos cheiros, nos cafundés,
 nos cangotes, nos beijinhos avulsos e deliciosos aplicados nas costas da cena.
 Os amantes dormem de conchinha e não se cansam.
 O amor é um campo vasto.
 Eu lago.

Daquela manhã sou retornada,

escuto agora as vozes da noite
 mas naquela manhã de hoje
 e que estou ancorada.
 O vento confunde os sons,
 disfarça e embaralha as vozes que vêm da rua.
 Mas eu estou nem aí pra nada
 Acabo de ser quem chegou de uma aurora
 em que foi dentro de mim
 que o sol deu de brilhar.
 O planeta da manhã me encantou de viver o sonhar.
 O amor me desmancha, me desfaz, me liquefaz no ar.
 Eu mar.

(LUCINDA, 2016, p. 409-410)

A mulher fonte é um poema composto por três estrofes e trinta e quatro versos, nos quais a poetisa Elisa Lucinda evoca dois símbolos principais para formar o sentido mais global do poema: a mulher e a água.

Interessante a construção rítmica que Lucinda faz (e que não é comum de se achar na sua poesia), de forma que neste poema podemos encontrar rimas e até mesmo uma estrutura que acaba por se repedir ao final de cada estrofe, o que corresponderia a um refrão.

Os versos iniciais do poema fazem um movimento de ida e retorno a um local/estado especial, quando a voz lírica diz que foi retornada “daquela manhã”, depois de ter ido numa espécie de paraíso. Quando ela completa “dentro do planeta penumbra matinal da gente” (verso três), imediatamente imaginamos que essa mulher está fazendo uma referência ao tempo imediato após o acordar, pois a manhã é sempre o evento que encerra o ciclo da noite juntos e insere um novo dia. E mais do que isso: além de iniciar um novo dia, essa penumbra matinal se vale do peso semântico da penumbra (sinônimo de calma, monotonia, silêncio e aconchego) para nos dizer exatamente onde se encontram essa mulher e seu companheiro.

O erotismo aparece na primeira estrofe como uma tática de sedução que se dá a partir da relação concreta entre esses dois (mulher e sua companhia), inclusive na perspectiva da ação física do tato, destacada no verso cinco na presença delicada

dos dedos. Assim, percebemos que os primeiros versos do poema constroem uma narrativa de exploração do corpo dessa mulher por parte do homem: ele o explora com os dedos, com o toque delicado, com a maestria de quem conhece cada ponto e que sabe que essa mulher se liquefaz (como fonte que é) a cada movimento.

Os versos seis e sete, também na primeira estrofe, nos dão uma ideia mais erótica-pornográfica dessa relação à qual a voz lírica referencia. Ela diz: “Meu peito na tua boca a confirmar de antemão / que nunca houve chão” e vislumbramos uma poética da corporalidade (que já começa nos versos anteriores, com o toque dos dedos no corpo dela) que explora a geografia desse corpo, seus pontos de prazer, sua significância na elaboração da relação amorosa entre ambos.

Os dedos, o peito e a boca, pontos-chave para o processo de descoberta/exploração desse corpo, são instrumentos do sentido erótico porque elaboram um trabalho prazeroso entre esses dois personagens. Esse *labor* é recíproco, muito embora nos pareça que há dois agentes em evidência: um ativo, o homem, a quem cabe a responsabilidade de explorar (no sentido de descobrir) a geografia corporal dessa mulher; e uma passiva, que é a própria mulher voz lírica do poema, em estado de ócio, mas cujo corpo possibilita o anúncio do prazer que integra um e outro.

Existe, em todo o poema, um trabalho com o uso da pontuação que serve para demarcar, na língua, episódios de contação/narração que a voz lírica inscrevendo. Na primeira estrofe, a partir do verso oito, ela faz quatro marcações, de forma que os sentidos acabam se intensificando porque toda vez que o poema quebra o verso com um ponto e inicia outra construção, logo em seguida fica uma lacuna da frase anterior (que foi bruscamente interrompida), e isso possibilita uma construção a leitura mais profunda, já que são abertas portas de coisas que ficam implícitas/interditas. Vejamos: “Só aquela nuvem de prazer. / Só desenho de contornos que, demarcados por suas mãos, / vão me possuindo. É também felicidade e é por um fio. Eu rio. (versos oito a onze.

A interrupção semântica e estrutural da narrativa poética é um recurso que se repete tanto dentro das estrofes quanto na ligação entre elas, ainda que seja no final da primeira estrofe que ela seja mais incisiva. Por exemplo, quando a sujeita lírica constrói o verso oito (Só aquela nuvem de prazer), logo depois de falar do jogo erótico e da dinâmica do arranjo corporal entre a mulher e o homem, poderíamos pensar, por um instante, que ela continuaria nos dando mais detalhes desse enlace. Essa

nuvem de prazer, portanto, seria essa atmosfera mística quase sagrada, a hora do arrançamento e da rememoração do momento juntos. No verso nove, seguinte, há uma cesura (Só desenho de contornos que, demarcados por suas mãos), então a voz lírica quebra para o verso dez (vão me possuindo), indicando que essas mãos que demarcam e constroem essa cartografia do corpo feminino não apenas marcam, mas possuem, de maneira que esse possuir é, inegavelmente, uma marcação íntima.

Ainda no verso dez, depois de completar o verso cesurado (nove), a voz lírica insere um ponto e faz, posteriormente, uma construção que quebra a expectativa e a progressão linguístico-semântica: “É também felicidade e é por um fio”. Nesse momento, saímos da atmosfera da descoberta do corpo a partir do tato dos dedos e somos alavancados para uma coisa superior (a felicidade, o conjunto completo). A nossa consciência leitora, nesse momento da interrupção, cria uma nova forma de ver e viver esse momento com a voz lírica, porque, assim como ela, estamos passeando por diversos mundos dentro da experiência erótica (do corpo tocado, do peito na boca, a penumbra da manhã, da ação de flutuar etc.) e somos transportados de imediato de um tema para outro e assim sucessivamente.

Em relação à última parte do penúltimo verso da primeira estrofe (verso dez), a voz lírica anuncia uma ideia de transitoriedade/fugacidade tanto desses momentos quanto da própria felicidade em si. Quando ela diz “É também felicidade e é por um fio”, compreendemos que esse “é também” tem como função adicionar essa felicidade a tudo aquilo que ela já vinha percorrendo, de forma que quando conclui em “e é por um fio” ela aponta para uma fugacidade que envolve essa realidade, pois ela pode começar e terminar num espaço de tempo fluido. Aqui, ademais, tomemos não apenas a realidade concreta sobre a qual a sujeita lírica apoia sua discussão, mas a própria recorrência às suas lembranças como uma maneira de reviver esses acontecimentos, pois a memória é, certamente, mais fugaz do que a realidade factual.

Por fim, a estrofe um se encerra com uma espécie de fundição completa entre a mulher e o primeiro dos três corpos de água que aparecem no poema: o rio. Existe também uma espécie de duplo sentido nesse “rio” presente no verso onze quando a voz lírica diz “eu rio”, pois, como existe também uma sucessão de atos comunicativos intercalados e separados (que aproximam a poesia da fala), parece que ela está dizendo que ri. É possível, entretanto, descaracterizar (pelo menos em parte, pois é um sentido possível) essa polissemia graças a outros fatores presentes no poema e

que evocam a materialidade das águas para associá-la à mulher que fala, como o próprio título do poema (*A mulher fonte*).

Não obstante, consideramos que essa mulher rio que resulta da primeira estrofe possui uma interlocução com outras mulheres que compartilham da sua existência: a “personagem” voz lírica e a própria poeta, Elisa Lucinda, têm uma relação íntima com as águas. Na primeira, o autorreconhecimento como um corpo-fonte nos indica sua intimidade com a força criadora da água; na segunda, como um tema recorrente em diversos poemas e, inclusive, como uma referência biográfica, já que Elisa Lucinda faz questão de afirmar que nasceu no dia de Yemanjá, a orixá cujo poder emana da/para as águas.

Esse corpo-rio, então, é semelhante à mulher que segue (constrói) o curso de sua vida. Mulher e rio são, pois, termos sinônimos, seja por causa da semelhança do curso da água doce que se assemelha à própria vida da mulher que constrói seu caminho ou seja pela força criadora da vida que emana tanto das águas do rio quanto do corpo dessa mulher. Para além dessas forças, consideremos também a sinuosidade dos rios de água doce, cujos leitos foram/são escavados durante anos, e sua semelhança com a constituição da identidade e da subjetividade ética dessa mulher, cuja constituição se dá em processos demorados e constantes através das suas experiências.

A segunda estrofe do poema é composta por seis versos, de modo que nos quatro primeiros versos a voz lírica recupera a reflexão sobre essa relação erótico-afetiva iniciada nas primeiras linhas da primeira estrofe. Ela (a pessoa lírica) nos teletransporta para aquela manhã-instante que inicia o poema (*Daquela manhã sou retornada*), na estrofe um, e inicia a estrofe dois com os versos seguintes: “As primeiras luzes nubladas de um dia prata que amanhece / nos encontram afogados nos cheiros, nos cafundés, / nos cangotes, nos beijinhos avulsos e deliciosos aplicados nas costas da cena.” (versos de doze a catorze). A primeira referência firmada é às luzes nubladas em um dia prata, então a construção imagética que nós fazemos é a de uma manhã que está permeada por um clima de penumbra tanto física quando afetiva. Essa penumbra, nesse sentido, seria um dia meio nublado ou uma manhã fresca, na qual o mundo e os espaços tem garoa, sereno, névoa ou qualquer outra força natural que ofusca a vista da voz lírica. Já a penumbra afetiva acontece a partir da ação de acordar (iniciar um novo dia) por parte desses dois amantes; eles

estão serenos como o dia, as energias ainda em revitalizando os corpos da noite experienciada na companhia do/da amante.

É possível construir essa imagem de dois amantes acordando numa manhã temporalmente ofuscada pela própria descrição da cena que a voz lírica se propõe a fazer. Quando ela diz, por exemplo, na estrofe um, que há uma penumbra matinal (que é na natureza dos seus corpos, mas que inegavelmente se reflete no ambiente externo), ou ainda, na estrofe dois, quando fala nas luzes nubladas (o brilho da luz que marca a presença da névoa/neblina no ar) ou desse dia que amanheceu e se associa à cor prata (fosca). Como já dissemos, essa imagem penumbral é tanto externa quanto interna; acontece na rua, no vento, da mesma forma que acontece nos corpos de cada um que está despertando.

Logo após a retomada da descrição do espaço e do tempo nos quais a mulher e seu amante se encontram, a voz lírica abre espaço para falar dos movimentos íntimos perpetrados pelos dois. Na estrofe em questão (dois), cheiros, cafundés no cangote e beijos avulsos nas costas (tanto da cena quanto da pessoa) são elencados como passos para a construção do prazer erótico. Consideremos, pois, os elementos reconhecíveis dessa estrofe e sua semelhança com a anterior: existe, inicialmente, uma descrição da cena e do tempo no qual a mulher e seu amor se encontram, de forma que o externo e o interno se fundem e se confundem também; logo em seguida, a voz lírica elenca ações eróticas (os dedos que caminham pela extensão do corpo, o peito na boca, os cheiros, beijos nas costas etc.).

Os penúltimos versos da estrofe, tal qual na estrofe inicial do poema, afirmam e generalizam uma ideia acerca da cena sobre a qual a composição fala. Nesse caso, a sujeita lírica diz “Os amantes dormem de conchinha e não se cansam. / O amor é um campo vasto” (versos quinze e dezesseis). Nesses versos, percebemos de novo o jogo entre o concreto e o abstrato, que se misturam ao mesmo tempo em que se completam e acabam por desembocar novamente na significação das águas relacionada à mulher.

Quando a voz lírica afirma que os amantes dormem de conchinha ela recupera a cena do quarto, na manhã ofuscada pela penumbra do dia que se iniciou. Esse “dormir de conchinha” indica uma espécie de completude que existe entre os dois; a cerimônia do enlace, o erotismo que constitui a ambos (mas que é a na mulher que ele persiste na memória). Nesse sentido, o verso seguinte (*O amor é um campo vasto*) ocasiona uma generalização, que parte dos amantes para o amor (concreto particular

para o abstrato universal). Para além disso, a existência desse verso é crucial para a constituição (rítmica e semântica) do último, quando a mulher lírica afirma: “Eu lago”.

Pensemos, nessa perspectiva, acerca da ideia contínua que o poema está fazendo. Existe uma recorrência a elementos da materialidade (casa/quarto, rua, manhã) e à imaterialidade (amor, paraíso, felicidade, fugacidade) com o objetivo claro de apoiar a ideia da elaboração de uma identidade feminina que perpassa e resulta disso tudo. Esse elemento resultante, a mulher-rio, a mulher-lago, evoca a força das águas como uma imagem-força que a constitui, como já defendemos anteriormente.

É deveras interessante a escolha dos corpos de água que a poeta e a voz lírica fazem em todo último verso de cada estrofe. A primeira estrofe, encerrada com a mulher que também é rio, a segunda estrofe, que agora se encerra com a mulher que também é lago (e a mulher mar, que encerrará a terceira e última estrofe) elaboram uma constituição da subjetividade a partir da consciência de si. Essa mulher (que são também outras mulheres) faz questão de dizer enfaticamente “Eu rio”, “Eu lago”, “Eu mar” e o uso do pronome pessoal (primeira pessoa – quem fala) é demonstrativo de uma consciência e de uma ação comunicativa que se dá a partir do seu lugar de fala, de modo que esse lugar é seu corpo (voz) e também a sua memória (experiência).

A última estrofe do poema possui dezoito versos e é, talvez, a que possui sentidos mais determinantes. Ela serve como uma alavanca, que primeiro puxa essa mulher-voz lírica do seu processo de narrativa poética, a “joga” de volta numa atmosfera de consciência mais velada e, por fim, a projeta para um sentido infinito mais potente.

Nos quatro primeiros versos, temos: “Daquela manhã sou retornada, / escuto agora as vozes da noite / mas naquela manhã de hoje / e que estou ancorada” e a consequente revelação de que a voz lírica estava se referindo, de fato, a um tempo pretérito. Mais uma vez, a memória aparece como um elemento constitutivo dessa mulher-voz lírica e o erotismo é, aí, uma força que possibilita não apenas a explanação desses sentimentos/experiências, mas quase uma oportunidade de revivê-las à medida em que as diz poeticamente.

Nesse sentido, os quatro primeiros versos da última estrofe do poema abrem espaço para a construção de uma espécie de entrelugar, de forma que a sujeita lírica está fisicamente em um tempo/lugar que não é exatamente o que está posto na elaboração poética. Para a construção desse lugar duplo no qual essa mulher transita, a voz lírica se vale de termos como “daquela” (um pronome demonstrativo que evoca

uma memória quase distante), mas a progressão da leitura nos revela que, na verdade, toda a trama poética se passa no espaço-tempo de um dia.

Ora, para os amantes, é vital a relação constante, a presença contínua, o sentir o outro a partir do próprio corpo. A separação ou interrupção desses processos dá lugar a uma espera que se mostra árdua e cuja durabilidade desafia a sobrevivência desse amor. Segundo essa ótica, quando a mulher diz “Daquela manhã” quando, na verdade, ela própria (sua presentidade) está na noite desse dia do qual a manhã fez parte, ela aponta para um prolongamento do tempo cronológico, que é justamente o tempo no qual os dois, mulher e homem, estão separados fisicamente (já que ele persiste na memória e no corpo dela.)

A força relevante dos sentidos na leitura do poema de Lucinda abre espaço para uma reflexão que nos aproxima muito da voz lírica do poema, como se nós também sentíssemos (víssemos, ouvíssemos, tocássemos...o que a voz vê, sente, toca) o que a voz lírica sente. Em *A mulher fonte*, por exemplo, em diversos espaços do próprio texto, a voz lírica fala de barulhos ouvidos do lado de fora (como na última estrofe quando diz *Estudo agora as vozes da noite* – verso dezenove; ou *o vento confunde os sons* – verso vinte e dois). A esse respeito, consideramos que há uma recorrência ao trabalho simbólico com a experiência sensível humana, como se a pessoa lírica e a própria poeta queiram aproximar a sua experiência da de todos nós, sobretudo das mulheres, considerando os aspectos da feminilidade expostos nessa poesia-vida.

Mais uma vez, o poema quebra seu ritmo para inserir uma nova perspectiva semântica poética a partir do verso vinte e quatro, quando inicia com a conjunção adversativa em “Mas estou nem aí pra nada”, de forma que logo pensamos (novamente) em uma consciência (inclusive linguística) de uma voz lírica cujos pensamentos afloram a cada instante e ela vai nos dizendo isso conforme vai relembrando e sentindo. Esse caráter espontâneo confere a essa poesia uma proximidade com a vida real, livre de arranjos e despojada de estruturalismos.

Finalmente, o poema se encerra: “Acabo de ser quem chegou de uma aurora / em que foi dentro de mim / que o sol deu de brilhar. / O planeta da manhã me encantou de viver e sonhar. / O amor me desmancha, me desfaz, me liquefaz no ar. / Eu mar.” (versos de vinte e cinco a trinta). Nesses últimos seis versos, a sujeita lírica repete o mesmo processo que faz nas estrofes anteriores (nos penúltimos versos, generaliza sentimentos e categorias sempre associando-as ao amor, tratado como força geradora e transformadora de tudo), até que desemboca nessa mulher que se associa

à água e ao seu poder. Na última estrofe, essa associação é mais potente porque é ainda mais generalizante do que nas estrofes anteriores.

Se na primeira estrofe, depois de evocar a felicidade como coisa fugaz e tornar-se a mulher-rio, na segunda estrofe, dizer que o amor é um campo vasto e tornar-se a mulher-lago, na terceira estrofe, a voz lírica afirma o amor a desmancha, desfaz e liquefaz, antes de ela própria tornar-se a mulher-mar. Nesse sentido, essa generalização a partir dos sentimentos sempre antes da transfiguração dessa mulher em rio, lago e mar, serve como uma alavanca que projeta essa mulher para uma atmosfera que nos lembra um tipo de superioridade mística.

É, na verdade, a mulher-água e seu poder de transformação (lembremos que a água é um dos únicos elementos que existem, naturalmente, em estado físico, sólido e gasoso; é também o bem necessário à vida de todo ser vivo, além de ser força geradora da própria vida na terra, já que foi na água que a vida na terra começou) que está em evidência.

É interessante o trabalho que Elisa Lucinda faz com as considerações acerca do corpo para elaboração do sentido dessa poesia. É muito mais do que isso: existe um jogo que ocorre tanto no campo da língua e que se projeta para além da possibilidade do sentido cru, pois a poetisa constrói a coerência do texto a partir do jogo de palavras, que ora têm sentido conotativo, ora denotativo.

O corpo e a psiquê, em *A mulher fonte*, por exemplo, são as duas esferas sobre as quais o poema gira em torno. Através do corpo, a voz lírica sente e experiencia as sensações humanas, depois, entra a memória como lugar do resguardo dessas experiências, de forma que revisitá-las (memorialisticamente) é uma forma de senti-las novamente. Não é a lembrança desprovida de sensação; não é apenas bucólica, ao contrário, é a memória que gera, no corpo, novas formas de sentir, é uma re-experimentação.

Finalmente, a mulher-mar na terceira estrofe do poema é o resultado de todos os sentidos que a voz lírica evoca. A mulher fonte, nesse sentido, se amplia a cada experiência até atingir sua forma mais sublime. É ela que, como a água, vive sua forma mais poderosa e intensa; ela própria se liquefaz, primeiro em rio, depois em lago e agora em imensidão.

O erotismo, em Elisa Lucinda, é uma categoria que se lança como uma chave de leitura que muito nos ajuda a reconhecer o caráter subjetivo e identitário da literatura de autoria feminina negra hoje. É um erotismo de muitas faces, de modo que

sua elaboração dentro dos poemas ocorre de forma, ora sutil e furtiva, ora escancarada e pornográfica.

Essa poesia brinca com o poder do erótico de diversas formas. Em *O velho crime* (p. 483), por exemplo, Lucinda evoca Adão e Eva, personagens bíblicos famosos por desobedecerem a Deus, e faz com que a voz lírica e seu amante se transformem nesses personagens, vivam a descoberta do amor e até mesmo a expulsão do paraíso. Já em *Pensamento, pátio da liberdade* (p. 488), por exemplo, ele é mais pornográfico, existe a evocação da boca, dos beijos, a voz lírica que, em meio a uma reunião, deseja deitar-se nua na mesa e vislumbra “o pau” desse homem amado.

Lucinda também recorre à tradição literária clássica e seus personagens-chave. Em *Inútil indagação* (p. 492), por exemplo, Romeu e Julieta são referenciados a partir do espaço das escadas, do querer e não-querer, do jogo do desejo e da vontade de beijar; já em *No alpendre* (p. 496), os mesmos personagens se desejam, se querem, um fareja o outro a partir da memória e são, como quis a poeta, abençoados por Yemanjá.

O fato primordial para a leitura da perspectiva erótica de Elisa Lucinda começa, pois, com a aceitação desse erotismo como uma força poética que a autora usa para potencializar a existência dos sujeitos da sua poesia. No centro dessa potência encontra-se a mulher, negra, devota de Yemanjá, cuja relação com as águas, com a memória, com a casa, com a chuva e tantos outros elementos elaboram pontos da constituição da sua identidade e da sua subjetividade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vozes Guardadas é uma obra poética que condensa diversos temas relacionados à experiência humana. É uma antologia que pode nos apontar caminhos de leitura da poesia brasileira de autoria feminina negra no nosso tempo; uma forma de ter contato e reconhecer a força dessa literatura que trata da vida ao mesmo tempo em que a transforma em combustível para a arte.

Existe, nessa antologia, um trabalho com a elaboração de novas formas de ver e sentir a arte poética que usa o corpo e a memória como elementos da leitura, tanto da própria poesia quanto do mundo. Um livro que se projeta como obra-chave para o reconhecimento de Elisa Lucinda como expoente da poesia negra brasileira, ao mesmo tempo em que nos dá a possibilidade de introduzir, ou melhor, reconfigurar a nossa realidade de leituras poéticas brasileiras, pois Lucinda se propõe a fazer um movimento de produção literária que não apenas reflete a vida, como também a questiona e elabora diálogos que se entrecruzam, para a construção de uma identidade poética que se dá a partir da experiência/experimentação.

O erotismo, em Lucinda, é, portanto, a força da experiência que elabora uma nova forma de ver e sentir o mundo e a vida. Ele reestrutura o sentido do tempo e do espaço; instrumentaliza o corpo como local da *práxis* da vida e oferece à lírica sua força pulsante e criadora que une os sentidos da mesma forma que une os corpos na instauração de uma reflexão sobre o existir e o sentir.

Ao considerarmos a poesia presente no *Livro do Desejo* como um expoente da literatura negra brasileira de perspectiva erótica, estamos elaborando também novas formas de ler a nossa poesia hoje, pois percebemos, a partir da poética lucindiana, um trabalho com a palavra que se propõe a desestruturar machismos, racismos e violências instauradas histórica e culturalmente, à medida em que vai traçando (e reinventando) novas formas de dizer do erotismo e da poesia a partir do corpo negro e da sua vivência como experiência da vida.

O lugar da poesia, nesses corpos, serve como chamamento à necessidade urgente de construir formas de possibilitar não apenas a resistência, mas uma quebra iminente de paradigmas que se perpetuam em espaços sociais, políticos e culturais, dos quais muitas vozes já foram ceifadas. Assim, Lucinda fala, em sua antologia, vozes guardadas não apenas dela, mas de tantas outras mulheres negras que tiveram suas vidas-vozes silenciadas.

Para além disso, concluímos que a poesia negra brasileira atual, da qual Elisa faz parte, se vale do erotismo como um elemento que serve para reformular e reivindicar perspectivas tanto literárias quanto subjetivas. Primeiro porque ela ressignifica o papel dessa mulher na nossa formação literária, tirando-a do lugar do subúrbio (inclusive linguístico-poético) e transformando-a em protagonista, voz lírica que age, pensa e sente ativamente. Segundo porque desconstrói o lugar que essas mulheres foram forçadas a ocupar durante muito tempo, trazendo-as para o centro da poesia no seu duplo estado de existência: a de poetisa e a de pessoa lírica.

Quando as *Vozes Guardadas* no *Livro do Desejo* são pronunciadas, reconhecemos que o erotismo é um tema que perpassa, de alguma maneira e em algum grau, a maioria avassaladora dos poemas. Em uns, ele se dá a partir da memória guardada na psiquê da mulher-lírica, em outros, ele é a força geradora da própria poesia e linguagem, de forma que até mesmo em poemas metalinguísticos existe uma recorrência ao erotismo como força geradora da criação poética e do enlace das palavras. Ademais, ele está também na força da natureza que essa mulher evoca para associá-la à sua própria força, valendo-se dela como arma potente na reelaboração das formas de falar sobre amor, gozo, prazer e existência.

Esse gozo, na poesia de Lucinda, também é o resultado da ação e da liberdade que existe no ato de amar e ser amado. É, na verdade, uma prática revolucionária: sentir o amor, vivê-lo, guardá-lo e revisitá-lo quantas vezes forem possíveis, pois a experiência, sempre que rememorada, oferece aos amantes (sobretudo à mulher) a porta para o universo dos sentidos que estão para além do que se pode conhecer.

Portanto, consideramos que o erotismo é uma energia transformadora não apenas da vida, mas da própria poesia de autoria negra feminina, e que Elisa Lucinda elabora uma perspectiva de tratamento da pulsão erótica que dá a esse poder a identidade multifacetada que faz com que mulher e poesia considerem a força erótica como energia da (sobre)vivência e da existência.

Não é apenas uma poesia erótica de resistência, é, para muito além disso, uma escrita de/sobre a vida que busca, ao mesmo tempo em que fala do “eu, mulher negra” para o “nós, mulheres negras”, exteriorizar vozes guardadas há tempos, por tantas outras personagens.

É uma escrita de re-existência, que pode ver na prefixação (reexistir, reelaborar, recriar, refazer, rever, redimir, reler, reescrever, renascer...) a janela para a transformação da vida individual e coletiva.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Fernando Scheibe (tradução). Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Duas cidades, 2006.

CARNEIRO, Sueli. Gênero e raça na sociedade brasileira. In: **Escritos de uma vida**. São Paulo: Polén, 2019. p. 150-184.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In.: HOLLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p.313-322

CARNEIRO, Sueli. Mulher Negra. **Cadernos Geledés**, Instituto da Mulher Negra, Cadernos IV. São Paulo, 1993

CARNEIRO, Sueli. **Enegrecer o Feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Geledés. 2011. Disponível em: . Acesso em 25 de abril de 2023

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

CUTI, Luiz Silva. “O leitor e o texto afro-brasileiro” In: FIQUEIREDO, Maria do Carmo Lana; FONSECA, Maria Nazareth Soares (org). **Poéticas afro-brasileiras**. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, Mazza Edições, 2002. p. 19-36.

DURÃO, Fábio A. **Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários**. Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada (DELTA), v. 31, p. 377-390, 2015

DUSSEL, Henrique. **Transmodernidade e interculturalidade**: interpretação a partir da filosofia da libertação. Revista Sociedade e Estado (Rio de Janeiro), v. 31, n.1, p. 51- 73, 2016.

EVARISTO, Conceição. “Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face.”In: **Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora**. Nadilza Martins de Barros Moreira & Liane Schneider (orgs). João Pessoa, UFPB: Idéia/Editora Universitária, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural**: depoimento [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TVBRASIL, 2017a. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo> Acesso em 23 de fevereiro de 2023

Evaristo, C. (2009). Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *Scripta*, 13(25), 17-31. Recuperado de <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365> Acesso em 25 de abril de 2023

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

GONZALEZ, Lélia. 2020. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaios, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar, 2020

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Tradução Ana Luiza Libânio. 4. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Trad. de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **Não sou eu uma mulher**. Mulheres negras e feminismo. 1ª edição 1981. Tradução livre para a Plataforma Gueto. Janeiro, 2014.

HOOKS, Bell. **Vivendo de Amor**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-deamor/> 2010

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Francisco Alves, 2004.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. -- 1. ed. -- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

LUCINDA, Elisa. **Vozes Guardadas**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2016.

LUCINDA, Elisa. **Livro do avesso, o pensamento de Edite**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

LUCINDA, Elisa. **O Semelhante**. 9. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2015.

LUCINDA, Elisa. **A fúria da beleza**. 5. ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.

LUCINDA, Elisa. **Eu te amo e suas estreias**. Rio de Janeiro: Rob Digital, 2005.

LUCINDA, Elisa. **O órfão famoso**. Rio de Janeiro: Record, 2002

LUCINDA, Elisa. **Lili, a rainha das escolhas**. Rio de Janeiro: Record, 2002

LUCINDA, Elisa. **A dona da festa**. Rio de Janeiro: Record, 2011

LUCINDA, Elisa. **Parem de falar mal da rotina**. Rio de Janeiro: LeYa, 2010

MARTINS, Leda. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Combogó, 2021.

MARTINS, Leda. O feminino corpo da negrura. In: **Revista de estudos de literatura**. Belo Horizonte, v. 4. P. 111-121, 1996.

MINAYO, M. C. de L. (Org.) **Pesquisa social**: teoria, método e criatividade. Petrópolis: Vozes, 2001.

PAZ, Octavio. **A dupla chama**: amor e erotismo. São Paulo: Siciliano, 1994

PIEIDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2019

PINHEIRO, Hélder. **Pesquisa em Literatura**. Campina Grande: Bagagem, 2003.

SAFFIOTI, Heleieth. “Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade”. In: **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Heloisa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. 1. Ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SOUZA, Heleine Fernandes de. **A poesia negra-feminina de Conceição Evaristo, Livia Natália e Tatiana Nascimento**. Rio de Janeiro: Malê, 2020.