

## **POESIA E LÓCUS FRATURADO:** a produção de autoria feminina e a contemporaneidade

*Raira Costa Maia de Vasconcelos*

### **Resumo**

O presente artigo tem como objetivo discutir sobre a poesia contemporânea produzida por mulheres e buscar em pensadoras latino-americanas, inseridas no movimento feminista de perspectiva decolonial, o suporte teórico que nos aponta às questões que envolvem os silenciamentos históricos em torno das vozes femininas. Para isto, volta-se para nomes como Lugones (2019) e Carneiro (2019) com problematizações que nos auxiliam a compreender os cenários subalternizados e as novas posturas assumidas pelas mulheres. Assim, será traçado um panorama de poetas brasileiras e de outros de dois países, Angola e Moçambique, que se aproximam pelo idioma em comum, mas também pela exibição de poéticas com posicionamentos estético e ético que confrontam discursos hegemônicos e renovam a cena da poesia de tais países. Serão percebidas as especificidades locais e as particularidades regionais das poetas que, deslocadas geográfica e politicamente dos eixos de poder, encontram-se na potencialidade gerada, agora, às categorias de identidade, corpo e erotismo.

**Palavras-chave:** poesia contemporânea; mulheres; decolonial.

### **POETRY AND FRACTURED LOCUS:**

The production of female authorship and contemporaneity

### **Abstract**

This article aims to discuss contemporary poetry produced by women and searching Latin American philosophers, inserted in the feminist movement from a decolonial perspective, for the theoretical support that points us to the issues surrounding the historical silences surrounding female voices. In order to achieve this goal, the paper will use names like Lugones (2019) and Carneiro (2019) with problematizations that help to understand the underestimated scenarios and the new attitudes assumed by women. Thus, a panorama of women poets from three countries separated by the Atlantic, Angola, Brazil and Mozambique will be drawn, but who come together through the common language and through the exhibition of poetics with aesthetic and ethical positions that confront hegemonic discourses and renew the poetry space. The local specificities and regional particularities of the poets will be perceived, who, geographically and politically displaced from the axes of power, find themselves in the potentiality generated, now, to the categories of identity, body and eroticism.

**Keywords:** contemporary poetry; woman; decolonial.

### **POESIA E LOCUS FRACTURADO:**

La producción de la autoría femenina y la contemporaneidad

### **Resumen**

Este artículo tiene como objetivo discutir la poesía contemporánea producida por mujeres y buscar en pensadoras latinoamericanas, insertos en el movimiento feminista desde una perspectiva decolonial, el soporte teórico que nos apunta a las cuestiones que rodean los

silencios históricos que rodean las voces femeninas. Para ello, recurrimos a nombres como Lugones (2019) y Carneiro (2019) con problematizaciones que nos ayudan a comprender los escenarios subestimados y las nuevas actitudes asumidas por las mujeres. Así, se trazará un panorama de mujeres poetas de tres países separados por el Atlántico, Angola, Brasil y Mozambique, pero que confluyen a través del lenguaje común y a través de la exhibición de poéticas con posiciones estéticas y éticas que confrontan discursos hegemónicos y renuevan la escena de la poesía de esos países. Se percibirán las especificidades locales y las particularidades regionales de los poetas, quienes, geográfica y políticamente desplazados de los ejes de poder, se encuentran en la potencialidad generada, ahora, a las categorías de identidad, cuerpo y erotismo.

**Palavras chave:** poesía contemporánea; mujeres; decolonial

## INTRODUÇÃO

A reflexão sobre a poesia de autoria feminina contemporânea produzida no Brasil, e em demais países que vivenciaram o processo de colonização, aponta para um quadro de silenciamentos e resistências, que longe de ser uma reminiscência histórica, prolonga-se até a produção artística de nossos tempos. Não é dado novo a percepção do reduzido ou desproporcional espaço para a literatura produzida por mulheres no seio das instituições. E sabemos que esta discussão envolve ainda outros debates, como cânone literário, ensino de literatura, o peso das tradições dentro das academias. Tal cenário, contudo, pode ser adensado quando pensamos em obras realizadas por mulheres situadas geográfica e socialmente fora dos grandes eixos de poder.

Se de um lado, percebemos ainda alguns vazios nas instituições de ensino do Brasil, em relação à contribuição literária produzida por mulheres, por outro lado, sabemos que esse não é um caso isolado. Na mesma esteira de pensamento, os mercados editoriais, apesar de mostrarem novas preocupações e números comprometidos com a atualidade e diversidade, parecem mesmo ainda ter um longo caminho para uma melhor equidade das relações. Diante disso, é importante sublinhar a atuação das editoras e dos selos independentes, à margem dos grandes centros, que ganham relevo na discussão sobre produção poética contemporânea, tanto no Brasil quanto nos países africanos de língua portuguesa<sup>1</sup>, alvos de nosso estudo.

A relevância da discussão e da representação feminina operada pelas próprias vozes diz respeito à exibição destas múltiplas dicções, que se manifestam na poesia e articulam a pluralidade e a potencialidade dos sentidos e dos imaginários em torno da mulher. Mas, sobretudo, para além da construção de significados e representações pela própria ótica feminina, expandindo as dimensões que a tradição literária já demonstra, o debate prioriza a legitimidade, a visibilidade e a autoridade que historicamente foram negadas às mulheres, enquanto subjetividades resistentes. Isto é, o potencial criativo dos discursos subalternizados pode ser encarado como retrato simbólico dos sujeitos que vivenciaram – e ainda vivem – a tensão das comunidades oprimidas e que veem na poesia uma de suas principais formas de manifestação. Ou melhor, agindo enquanto signo costurado a um tecido cultural, a poesia contemporânea de autoria feminina traduz os diversos sistemas que compõem a polissemia feminina, que distanciada de qualquer pretensa universalidade, marca caminhos vários, além

---

<sup>1</sup> Destacamos aqui as editoras brasileiras Escaleras e Castanha Mecânica, além das editoras Cavalos do Mar e Fundação Fernando Leite Couto, em Moçambique.

de cravar, pela palavra, dimensões territoriais, culturais e políticas que acompanham as representações.

Assim, pretendemos percorrer alguns desses espaços fraturados, em que as expressividades estéticas, linguísticas e eróticas driblam a continuidade de uma colonialidade do poder e do saber. Observando a ação da palavra poética nos trabalhos produzidos por mulheres localizadas em países e culturas diversas - Brasil, Angola e Moçambique, mas unidas pela língua portuguesa, entenderemos a relação do feminino com seu lócus e as particularidades de cada geração.

## 1. O OLHAR COLONIAL E SUAS INVENÇÕES

Pensar as subjetividades femininas no Brasil exige um olhar atento às configurações históricas de nossa sociedade, bem como para a construção das identidades de toda a América Latina. Para isto, o movimento feminista negro e latino-americano nos auxilia, pois traz luz aos papéis das mulheres na formação das culturas nacionais, como também aponta a violência como elemento intrínseco às nossas constituições sociais. Assim, para Lugones (2019), a organização do mundo moderno e colonial, “inventa” o colonizado, ao colocar em tensão as suas expressividades e ontologias. Por outro lado, de acordo com a pensadora argentina, o caminho de resposta à opressão é o da resistência, e os membros das sociedades nativas das Américas e da África historicamente respondem nesse lócus fraturado da diferença colonial. Segundo a autora,

[...] o processo de colonização inventou o colonizado e elaborou uma tentativa de redução completa deles a algo menos que humanos primitivos, possuídos pelo diabo, infantis, agressivamente sexuais e necessitados de transformação. O processo que quero seguir é o do oprimir-resistir no lócus fraturado da diferença colonial. [...] quero pensar nos processos de resistência continuada a ele que duram até hoje. Quero pensar ainda no colonizado não como um simplesmente imaginado e construído pelo colonizador e pela colonialidade, de acordo com a imaginação colonial e as restrições da sua aventura capitalista, e sim como um ser que começa a habitar um lócus fraturado construído duplamente [...] (LUGONES, 2019, P. 364)

Tomando as reflexões de Lugones (2019), que percebe nesse lugar de violências concretas e simbólicas um espaço também de resistências, pulsações de criatividade e “eus” múltiplos, observaremos aqui, como a poesia representa esta multiplicidade, não reduzida a uma convencionalidade ou invenção alheia, com raízes coloniais e prolongada ao longo de gerações literárias, mas sim, potencializada pela própria ótica feminina de suas subjetividades plurais e transgressoras. Perceberemos, a seguir, nessa poesia, os modos de representação da mulher e a maximização de suas vozes como partes essenciais de suas comunidades. A ligação estreita com seu país e as suas ancestralidades, a ressignificação do corpo e a erotização da palavra, bem como os vínculos com a terra e a história exibem-se enquanto motivos temáticos que abrem um leque plural de significações e renovam os imaginários em torno das mulheres, pelas vias da literatura.

Se tentarmos um rascunho das literaturas de língua portuguesa, como a brasileira e a portuguesa, em especial, presença majoritária nas salas de aula do Brasil, e situarmos as representações e identidades femininas como ponto sincrônico de comunicação, poderemos lembrar de figuras que iconizam as relações com a sua sociedade através de arquétipos que partem, por exemplo, das mulheres-senhora, filhas da aristocracia, sinônimos de um amor

impossível e reverenciado, das donzelas puras e castas, ou ainda da mulher-pastora, que vive em harmonia com seu ambiente. Em outros momentos, nos deparamos também com a virgem adorada ou deusa inacessível, que divide espaço com a mulher fatal, sedutora, símbolo de desvios e das adaptações às especificidades contextuais de época. Contudo, se aguçarmos o nosso olhar para este cânone literário quando representa a mulher negra, mestiça ou subalternizada, entendemos o questionamento lançado por Carneiro (2019), quando lançou o debate sobre a identidade objeto. Como nos indica a citação abaixo:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas [...] Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto. [...] Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras [...] são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca. (CARNEIRO, 2019, p. 314).

Vemos, aqui, que a filósofa faz uso de seu lugar enquanto mulher, negra e brasileira para apontar como a construção dos mitos e das representações negras são pautadas pela relação de objetificação. Em paralelo, sublinhamos como a historiografia literária de língua portuguesa, por gerações, restringiu a expressividade sociocultural e delimitou a potencialidade das vozes e dos corpos dessas mulheres. A identidade objeto, sobre a qual reflete Carneiro, pode ser vista nos compêndios literários e, a partir disto, entendemos como o discurso artístico não passa ileso diante de um contexto de dominações.

Ainda nos anos 80, Lord já chamava a atenção para um sintoma que ainda hoje podemos perceber nas sociedades:

A literatura de mulheres de cor raramente é incluída em cursos de literatura de mulheres e quase nunca em outros cursos de literatura, nem em estudos sobre mulheres em geral. Com muita frequência, a desculpa dada é que as literaturas de mulheres de cor só podem ser ensinadas por mulheres de cor, ou que são muito difíceis de entender, ou que os alunos não conseguem “se interessar” por elas porque vêm de experiências “diferentes demais”. (LORD, 2019, p. 242).

Como frisamos acima, reconhecemos os entraves para se trabalhar com gêneros em literatura, e como essa realidade intensifica-se quando falamos em textos produzidos por mulheres em seus lugares ex-cêntricos. As obras de brasileiras negras, nordestinas e nortistas ainda operam naquele lócus fraturado sobre o qual falava Lugones. Também no Brasil, e nas salas de aula do país, as literaturas africanas, apesar de amparadas por leis e por reconhecimentos de nossos elos históricos e culturais com o continente, são exibidas com certa timidez. E a fala acima de Lord, localizada no cerne do movimento feminista negro, guia a um exame necessário para a literatura negra e, ao lado disso, para a necessidade de entendimento das subjetividades presentes no discurso literário. De acordo com a autora, torna-se indispensável a dimensão de uma complexidade das individualidades representadas, que fogem dos estereótipos comuns às mulheres negras e que, de acordo com ela, são “problemáticos mas familiares existentes nesta sociedade no lugar de imagens genuínas de mulheres negras. E acredito que isso também vale para as literaturas de outras mulheres de cor que não são negras” (op. cit. p. 243).

Pensar, portanto, a poesia de autoria feminina em língua portuguesa é estar diante de repertórios e tradições diversas, de espaços geográficos distantes, mas que mantêm ligações e diálogos; conforme tentará ilustrar o nosso corpus, é também entender que esta poesia carrega em si questões de raça, etnia, classe e corporalidade não raro afastados de modelos hegemônicos. Dessa maneira, sabemos que promover o diálogo entre poéticas é deparar-se com o diálogo de culturas, preocupações e descobertas partilhadas, mas também, reconhecer as especificidades, as diferenças. Aqui, em nosso trabalho, tentaremos localizar os espaços de atuação das mulheres poetisas escolhidas em nosso recorte, ao mesmo tempo em que indicamos pontos de sincronia, lidos pela presença das relações entre identidade, corpo, transgressão e erotismo pela palavra poética.

## 2. IDENTIDADE E TRANSGRESSÃO

É possível falar que a produção poética de mulheres no Brasil alcança, hoje, uma profusão de vozes e de estilos. O trabalho da crítica torna-se árduo nessa medida, pois é difícil a delimitação desta multiplicidade de abordagens, sobretudo, quando pretendemos observar os recortes regionais que se exibem nos próprios textos. Contudo, tomando a indicação de Casarin (2019), podemos entender, a partir de uma visão panorâmica dessas produções, alguns momentos que indicam os caminhos percorridos e alguns marcos das gerações de mulheres poetisas brasileiras. Segundo Casarin,

o caminho da literatura de autoria feminina perpassou três momentos, que registram a evolução do processo de escrita em consonância com os avanços e emancipação da mulher na sociedade, impulsionada por movimentos feministas. [...] Na primeira fase, havia a imitação dos modelos literários publicados por homens, que reiteravam valores patriarcais vigentes. A segunda fase é marcada pelo protesto contra os valores e padrões vigentes e defesa dos direitos das minorias. [...] Já a terceira se caracteriza por ser um momento de amadurecimento, em que a literatura feminina, já consolidada, liberta-se da temática das relações entre gêneros e passa a se preocupar com a autodescoberta da mulher, em busca de uma identidade própria, livre do peso da tradição patriarcal. (CASARIN, 2019, p. 45)

Conforme apontando acima, as marcações e tentativas de sistematização em relação à produção de autoria feminina acompanha as movimentações sociais e políticas das próprias mulheres enquanto sujeitos ativos e políticos dentro das sociedades modernas. Desse modo, desde produções que apontam para o século XIX até as mais recentes, são desenhados três momentos distintos dessa poética. Se, num primeiro momento os textos produzidos pelas mulheres se exibem enquanto prolongadores dos modelos mais tradicionais de escrita, em meados do século XX, a participação dessas escritoras e poetisas tende a marcar mais claramente novos rumos na literatura nacional. Sublinhamos, contudo, ao que assistimos por essa literatura de autoria feminina não é algo deslocado ou desligado de um sistema literário, mas sim, elemento integrante e potencializador desta literatura, na medida em que mantém com a nossa tradição laços e diálogos, seja pela semelhança ou contraposição, além de presentificar, isto é, traduzir à contemporaneidade tais relações. Partindo desses pressupostos, entendemos que se hoje vemos o alcance criativo e estilístico da poesia de autoria feminina, necessariamente, também estamos diante de uma gama de tradições que são projetadas ou repensadas à luz dos novos tempos e dos novos discursos.

Em observação aos textos contemporâneos, há determinados *topoi* que nos auxiliam a promover encontros entre as autoras, mesmo dentro das pluralidades que marcam seus

espaços. Um desses tópicos recorrentes diz respeito à reflexão sobre identidade. Por meio da complexidade e diversidade de vozes, este pode ser visto como um ponto de encontro. Conforme veremos nos poemas a seguir, o questionamento, a busca por entendimento ou defesa de suas identidades surgem nos poemas selados a procedimentos de desvio. Falar sobre a identidade feminina na poesia é dar-se conta de que a transgressão, a fuga ao esperado ou predito são modos de representação e conexão daquelas vozes. E é uma questão presente tanto na poética brasileira quanto na angolana e moçambicana, resguardadas, como veremos, as tônicas raciais, sociais e culturais de cada uma dessas regiões.

Partindo do exposto, sobre a dinâmica de produção literária pelas mulheres no contexto brasileiro, podemos estreitar o diálogo com os países africanos ao pensarmos também nas deslocções literárias vividas em Angola e Moçambique. Padilha (2002) indica que os primeiros ecos que se destacam na poética moçambicana, por exemplo, carregam consigo os discursos de liberdade do seu próprio povo. Explica a autora:

Para se pensar a oposição *silêncio vs. grito* na poesia africana produzida por mulheres, vale lembrar o esforço feito pelas ocidentais para, a partir basicamente dos fins do século XIX e início do século XX, encenar o seu corpo-em-diferença. [...] De qualquer modo, é bom reiterar-se que as poetisas africanas adiam o pacto explícito com as questões de gênero, melhor dizendo, do seu gênero. [...] Os textos femininos produzidos em África mostram que, em graus distintos de conscientização, embora, as produtoras pensam a sua contingência histórica de colonizadas, mais do que se vêem como sujeitos de gênero. (PADILHA, 2002, p. 175, grifo no original).

Isto nos leva a entender que, enquanto no contexto brasileiro da primeira metade do século XX, teríamos a poesia de Gilka Machado e todos os desvios exibidos pela sua produção<sup>2</sup>, no contexto africano de língua portuguesa, as preocupações e abordagens de uma literatura produzida por mulheres teriam tônicas específicas, distintas daquelas vivenciadas no Brasil. Padilha (2002) aponta, por exemplo, que autoras como Noémia de Sousa e Alda Lara, hoje representantes de uma tradição literária de Moçambique e Angola, respectivamente, realizam uma poética antenada aos seus contextos e concentrada nas discussões que envolvem colonialismo, liberdade e negritude. Ou seja, o silêncio de um povo oprimido pela violência colonial ganha contorno na voz dessas escritoras, para quem a luta pela liberdade do seu país antecedeu a atenção (literária) a sua identidade. Portanto, o “nós se faz maior que o eu” (op. cit., p.176) pode ser visto em versos, como os de Alda Lara, *Mas nós queremos ainda uma coisa mais bela./ Queremos unir as nossas mãos milenárias* (1976, p. 458) ou em *E apesar de tudo/ Ainda sou a mesma/ Livre e esguia/ Filha eterna de quanto rebeldia/ me sangrou./ Mãe-Africa!* (1979, p. 15). Pode ser entendido também no já consagrado poema *Sangue Negro*, de Noémia de Sousa, ou nos versos de *Cais*, outro poema da moçambicana, que dizem *Nos nossos olhos cansados,/ há desesperos e revoltas./ E com um último resto esfarrapado de esperança,/ interrogamos ansiosamente o mar./ Mas o mar – ai! o mar – continua fechado/ à inquieta interrogação do nosso olhar...*

Para utilizarmos como ponto de diálogo entre as poéticas brasileira, angolana e moçambicana a ideia de identidade e as transgressões a ela associadas, apontaremos para a nova geração de poetas que bebem daquelas tradições, mas exibem em seus projetos poéticos vozes de mulheres que exibem vontades, desejos, percepções, bem como novas concepções sobre o corpo, a sociedade e as ancestralidades. Percebemos que do lado brasileiro, os textos dessa novíssima geração de poetas trazem em seu arcabouço reflexões sobre gênero e identidade que pontilharam no Brasil já nos anos 20; e do lado africano, teremos poetas que

---

<sup>1</sup> Como a poesia erótica apresentada em “Meu glorioso pecado”, publicado em 1928.

fincam seus olhares a ancestralidades seculares e em uma tradição de poesia feminina que travou um vínculo de muita proximidade com a terra, a nação e a liberdade negra. É interessante notar também como este último aspecto, sobre as experiências negras e suas relações com a opressão/resistência, elemento tão caro a gerações de poetas africanos, alcança debate na poesia contemporânea brasileira, quando esta revela subjetividades e a autodescoberta de suas raízes e vivências negras no Brasil do século XX/XXI.

De Angola, o nome de Ana Paula Tavares está entre aqueles que projetam a perspectiva da mulher como elemento central de seu projeto poético. Desde o seu livro de estreia, *Ritos de Passagem*, a autora insere na palavra um discurso mais intimista, se comparamos àquela tradição de poesia africana e angolana, em que a subjetividade agia em prol de uma coletividade. Agora, colhendo as conquistas de seus antecessores, Tavares localiza o eu-lírico de sua poética numa voz de mulher, com pulsação e perspectivas próprias. Esta escolha estética da poeta gerou intenso debate entre os artistas angolanos da chamada Geração de 80. A ótica feminina, o espaço interiorano e a revisitação de ancestralidades configurados numa atualização de formas poéticas não foi bem compreendido por grande fatia dos grupos de escritores/intelectuais do seu país. A presença de uma mulher no campo das letras, majoritariamente masculinizado, e que, além disso, explora questões que envolvem as pulsações e modos de representação fundamentados em vivências distintas às exploradas até então, provocou algo que hoje podemos entender como desestabilização da área artística e literária. Afinal, a produção de autoria feminina, tanto no contexto angolano, brasileiro, quanto em diversos outros d'além mar, a desestabilização e a dessacralização de tradições parecem mesmo ser medidas desta literatura.

Como dissemos, a presença da mulher é marca constante no projeto poético de Tavares, podendo ser verificada desde os textos de 1985 até os últimos poemas publicados em *Como Veias Finas na Terra*, até o momento, seu último livro de poemas, de 2010. A consciência de identidades femininas é apresentada em intensidades e percepções que fogem ao aparato mais convencional e/ou ocidental sobre essas subjetividades, como podemos ver mais claramente no poema *Ex-voto*:

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

neste altar sagrado  
o que disponho  
não é vinho nem pão  
nem flores raras do deserto  
neste altar o que está exposto  
é meu corpo de rapariga tatuado

neste altar de paus e de pedras  
que aqui vês  
vale como oferenda  
meu corpo de tacula  
meu melhor penteado de missangas.

Como podemos notar no conjunto do trabalho da angolana e explicitado no texto acima, a representação de uma identidade feminina costuma exibir-se associada a signos que revelam conexões com outros tempos, mas que podem ser resgatados pela memória ou sentido por outras percepções. Em *Ex-Voto*, a voz poética também chama a atenção para o laço que mantém com o passado, ou ainda, com sua ancestralidade. Para esse eu-lírico

feminino, que se diz rapariga, jovem, no seu altar sagrado, local para rezas e oferendas, não cabe o comumente associado ao divino, aos votos, como o pão, o vinho ou as flores raras e puras de uma liturgia. Aqui, os objetos oferecidos no rito religioso são elementos que compõem essa mesma subjetividade. Diz o texto: “vale como oferenda/meu corpo de tacula/meu melhor penteado de missangas”. Longe da simbologia de raridade, é o corpo dessa que fala disposto como oblação. Corpo tatuado, marcado e de tacula, negro, tal qual a própria árvore africana. “Neste altar”, diz a mulher, arde um “fogo antigo”, presença de outras gerações, de uma ancestralidade mística. Assim, o fogo que a aproxima do sagrado do seu tempo e de períodos indefiníveis, a exhibe enquanto oferta. A presença negra somada ao “melhor penteado de missangas” sustenta a ligação dessa jovem a outras tradições, e tem no adereço, na aparente simplicidade do enfeite dos cabelos, a miçanga, o fio inseparável da tradição, da união com outras épocas. Sublinhamos que a apresentação do seu altar é feita pelo eu inicialmente pelas negativas, numa tentativa de romper com a expectativa do outro, “não é vinho nem pão/ nem flores”, diz texto. De modo pouco convencional ou esperado, é a própria que fala quem compõe o rito sacro. Paula Tavares promove uma representação de corpo semelhante a uma espécie de cartograma histórico, cultural, místico e amoroso, na medida em que o eu lírico afirma “neste altar sagrado” ou “neste altar de paus e pedras” e nos permite ler a proximidade da mulher ao sagrado – a escolha do pronome não é dado aleatório - mas também, nos leva ao questionamento sobre a possibilidade de esta mesma que fala ser o próprio elemento sagrado. É este corpo de mulher, tatuado e de tacula que adquire a representatividade mística, cabendo ao outro com o qual se fala – “que aqui vês” – não a posse, mas o respeito. Julgamos interessante ainda destacar que *Ex-votos*, numa quase homologia ao poema em questão, é o nome de um dos livros posteriores da poeta, em que temos um poema homônimo ao livro e outro texto que recebe o mesmo título nosso em questão. Em todos eles, resguardadas as especificidades de composição, perdura a concepção de identidade feminina alicerçada em tradições, ritos e ancestralidades.

Para além de qualquer delimitação que restrinja a representatividade e potencialidade de uma identidade negra e africana, aqui, o feminino é exibido através dessa voz que fala e que apresenta a consciência de sua subjetividade como uma identidade cultural, histórica e social. Se Carneiro (2019) comenta da identidade objeto que as identidade negras presenciam nos mitos e imaginários erguidos ao longo dos anos, conforme refletimos anteriormente, em Paula Tavares ao que assistimos é a expansão de tais subjetividades, que exploram as próprias fronteiras e rompem as padronizações de representação dos corpos negros.

O diálogo com tradições, contudo, não é traço poético exclusivo da angolana. A presença de uma ancestralidade pode ser vista do outro lado do Atlântico, na poesia da amazonense Roberta Tavares. Poeta que atingiu notoriedade pelas redes sociais e após a publicação independente do zine *Mulheres de Fogo*, nome também do poema transcrito abaixo, Tavares transpõe para a sua poesia a voz híbrida que surge no interior amazonense, mas que se sustenta em raízes de uma ancestralidade negra. A resistência da vida e da alegria frente à opressão e à violência, a riqueza nagô e as saudações a *vodum* são alguns dos motivos temáticos que evidenciam os caminhos cruzados dessa voz presente no trabalho da poeta brasileira, como podemos perceber nos versos de *Averequete em guma: Foi o Maranhão/ Foi sim meu senhor/ São pedras profundas/ Da mina nagô/ / Benin, Daomé/ Do jeje ao fon/ Portal Maranhão/ Na Amazônia plantou*. A melodia das redondilhas menores iconizam os cantos e as danças de uma cultura africana, de Benin, que agora é traduzida ao solo brasileiro, especialmente, através da religião. Do Maranhão ao Amazonas, a ascendência africana dá forma e tom à poesia de Tavares, que imersa nesses traçados precursores, se debruça à reflexão da mulher negra brasileira. Tal como podemos perceber em *Mulheres de Fogo*:

Tu não sabes, mas eu sou aquelas mulheres de fogo  
São aquelas mulheres de fogo o meu respirar

Essas mulheres de fogo do passado e do presente  
Que pairam no escuro limpo de minha visão  
Quando a insônia vem me lambar as espinhas

São essas mulheres de fogo o meu eu encarnado  
Aquela visão a me socorrer na solidão da madrugada

Eu sou Tomázia coberta de véu de água  
Eu sou Lourença trazendo na face pálpebras de lua  
Sou Adelaide acendendo velas de folha  
Sou Marilda com olhos acesos de gruta

E quando me vês passar por aí não entendes  
Eu carregando comigo essas mulheres  
Todas elas de fogo, cor de tisna

E quando me vês andando por aí  
A olhos nus não notas eu carregada por elas  
Porque em mim caminham todas essas  
Mulheres do passado e do presente.

A um primeiro lance de vista, é notória a repetição imagética do fogo na qualidade de signo ancestral, condutor de sacralidades e elemento agregador de tradições, tal como vimos acima no poema de Paula Tavares. São as mulheres de fogo que iluminam a soturnidade e a solidão dos espaços noturnos vivenciados pela voz poética. Estas mulheres também integram a construção e a sustentação da identidade de nosso eu-lírico feminino. Desde a primeira estrofe, a referência a um interlocutor desconhecido indica a incompreensão do outro diante da subjetividade da mulher: “Tu não sabes”, diz o texto, ou ainda, “não entendes” e “não notas”, como expressões de uma suposta ausência de apuro no olhar para compreender a complexidade dessa subjetividade, que crava e reconhece em si mesma a força de gerações de mulheres como partes constituintes de seu eu. É interessante notar como o poema inverte a sentença e dá paralelismos sugestivos quando alterna os pronomes demonstrativos – “aquelas mulheres” e “essas mulheres” – e a ordem dos elementos nas orações – “eu sou aquelas mulheres de fogo” e “São aquelas mulheres de fogo o meu respirar”, aproximando e cruzando, assim, as correspondências e a própria ordem de importância entre ela e as outras mulheres, enquanto sujeitos ativos de tal processo de comunhão. Tais cruzamentos intensificam-se nas duas últimas estrofes, onde essa que fala afirma carregar em si todas aquelas mulheres e, posteriormente, ser também carregada por elas.

O poema também é marcado por ecos excessivos de determinadas palavras e expressões, como encontramos na quarta estrofe, em “eu sou (...)/eu sou (...)//Sou (...)/Sou (...)”. Tais momentos de repetições se prolongam em outras seções do texto, quando diz “mulheres de fogo” (versos 1, 2, 3 e 6) e “E quando me vês” (versos 12 e 15), por exemplo. Essa percepção de paralelismos semânticos e sonoros não deve ser vista como dado acessório ao texto, na medida em que ele chama a nossa atenção para múltiplas presenças, diversidade de vozes e atuações que interagem entre si; os ecos e os prolongamentos, portanto, funcionam como elementos isomórficos, traduzindo na tessitura do poema aquilo mesmo sobre o que se fala. As vozes várias das mulheres, que acompanham nosso eu-lírico, sobretudo às madrugadas, dando-lhe visão, são exemplificadas por quatro nomes: Tomázia, Lourença, Adelaide e Marilda. Todas elas têm em comum a relação visceral com a natureza,

já que são associadas a elementos como a água, a lua e as folhas. Cada um desses complementos, ao fim de cada verso, retrata figuras em espectros divinais, que nos remetem a um universo feminino sagrado, antepassado e negro, já que essas mulheres são de fogo, mas também de “cor de tisna”.

Voltando ao tópico da incompreensão do outro diante dessa mulher, entendemos que os “*olhos nus*” daquele (e nosso?) é não perceber todo um arcabouço histórico, cultural e religioso que a acompanha e a compõe. Tal como formulado pelos poemas anteriores, resguardando as devidas especificidades e marcas espaciais e sociais, a representação da mulher negra, pela poesia contemporânea, exhibe alta complexidade e exige ao leitor uma desautomatização do olhar e a abertura para códigos culturais que, muitas vezes, escapam das marcações cristalizadas por textos e discursos hegemônicos.

Conforme este artigo tenta ilustrar pontualmente, a poesia produzida por mulheres nos últimos anos é marcada por uma pulverização de formas e temas, como modo de pintar as identidades pulsantes da mulher. Mesmo inseridos nessa variedade, é notório a possibilidade de promovermos diálogo por meio de pontos sincrônicos que conferem, inclusive, dinâmica às culturas e vitalidade ao próprio objeto artístico, neste caso, a palavra poética. Assim, enfatizando a presença de ancestralidades e a tradução de tradições como elementos geradores de tais aproximações, confrontamos poéticas que se articulam através dessa preocupação em comum. Solidificando ainda mais esse debate, destacamos a produção da poeta paraibana Anna Apolinário, que traz em seu livro *Zarabana* (2016) uma poesia-pancada de palavra entre a criação e o combate. Apolinário resgata como base de reflexão do texto uma ancestralidade, mas diversamente daquelas de matriz africana e negra, como vimos em Paula Tavares e Roberta Tavares, exhibe na voz presente no seu texto raízes indígenas brasileiras, indicadas desde o título do seu livro.

*Zarabatana* veio para confirmar o lugar da poeta entre os nomes da nova geração de poesia paraibana. Poesia esta que durante anos viu-se presa a um forte tradicionalismo, mas que, hoje, se mostra com energia renovada. A tradição presente em Apolinário é muito mais próxima da combatividade e da vanguarda, numa linguagem concisa e ligeira, sem perder de vista o tom diáfano e quase místico em determinados momentos. O fazer poético, a presença de um eu feminino e o amor são tônicas que se unem na dicção da paraibana, como podemos apontar em *Kaluanã*:

sapiência  
do canto rupestre  
olhos pintados  
com o rastro  
da lira neolítica

terremoto  
hiperquânticos tambores da língua

toda arqueologia do verso  
escavado na pele  
mapa ancestral da palavra

meu corpo: tocaia-território  
grito, urucum

epitáfio do grande guerreiro

O vermelho do urucum e das pinturas rituais, tipicamente indígenas, firma-se no corpo de *Kaluanã*, poema que referencia o grande guerreiro. Nome próprio em língua Tupi,

Kaluanã é apresentado no texto como um corpo metonímico do canto, da lira, isto é, ancestral da própria poesia. A marca dos tempos passados e de uma suposta ancestralidade é disposta em vocábulos presentes ao longo de todo o poema, como “rupestre”, “rastros”, “neolítica”, “arqueologia”, “escavado”, “mapa” e “ancestral”. A arte indígena e o que ela comunica(va) pulsa num corpo que fala. A veia mística de Apolinário pode ser percebida desde a primeira estrofe do poema acima, em “sapiência do canto rupestre” já temos uma alusão à sabedoria mística, vinculada ao divino e a compreensões além do aparato físico. Este saber estaria gravado, marcado na pedra, por isso, a referência ao neolítico, da pedra que é manuseada, esmerada e usada como instrumento para uma finalidade específica. Aqui, temos a sabedoria do canto antigo que é pintada com a mesma cor, ou melhor, com a mesma tinta que pinta os olhos do guerreiro, o rastro desse canto nos leva ao corpo; é a corporeidade da lírica que começa a ser torneada.

No único verso decassílabo do poema, o som do canto e a força da palavra ressoam em “hiperquânticos tambores da língua”, em que o estrondo dos tambores iconizam a energia propagada. Naturalmente, o verso decassílabo é musical, um dos mais melódicos e amplamente utilizado pela tradição de poesia, mas aqui, o verso evoca também, imagetivamente, as organizações tribais que, em conjunto, cantam e tocam em suas danças rituais. No texto, é o estrondo da língua, o barulho da palavra (transformada em canto) que gera a agitação, o tremor: “terremoto”. No poema, a pintura na pele aparece mais uma vez associada às origens da palavra nos versos *toda arqueologia do verso/ escavado na pele/ mapa ancestral da palavra*. O entendimento sobre poesia, o seu vestígio e descoberta passam, necessariamente, pela pele. Indicada pelo seu traço mais comum, o verso, a poesia encontra-se num corpo que se revela enquanto mapa da linguagem, em que mostra o segredo das origens da palavra, ou ainda, exhibe-se enquanto os primeiros contornos desta.

Percorrendo, contudo, o corpo que ganha forma ao longo dos versos, nos deparamos com a presentificação máxima do eu, da voz poética que fala no texto, através da afirmação: meu corpo. É o corpo daquele que fala e descreve que se põe à vista do leitor. Diz *meu corpo: tocaia-território/ grito, urucum*. Seu corpo que é o lugar discutido e pintado; espaço de aprisionamento e captura traz a perturbação em grito e o vermelho do urucum. Território ardil e de caça tem as marcas da ancestralidade e funde-se no próprio Kaluanã.

Além de uma percepção sobre identidades relacionadas a tempos passados e a tradições diversas, as vozes poéticas dos textos acima expõem visões sobre o corpo que não passam despercebidas. Em Paula Tavares, nota-se a exibição de corpos em contato estreito aos símbolos de feminino, cultura e sociedade. De forma paralela, os sujeitos líricos em Roberta Tavares e Apolinário exibem-se igualmente enquanto subjetividades que reconhecem nas suas corporeidades elementos essenciais a tal compreensão. Sublinhamos este aspecto, na medida em que, as representações sobre identidade feminina na contemporaneidade, pela ótica da poesia, são perpassadas por essa consciência que, para além de um mero produto biologizante, o corpo passa a integrar – e compõe em caráter fundamental – aquela identidade.

### 3. CORPO E PALAVRA ERÓTICA

O afastamento de análises dicotômicas, que tendem a perceber nos sujeitos divisões excludentes entre corpo e mente, pode guiar uma abordagem dos conceitos sobre corpo mais coerentes e aproximadas das corporalidades exibidas na poesia de autoria feminina, como estamos indicando desde o tópico anterior. Como nos explica Grosz (1994), é necessário buscarmos um entendimento ou conceituação de uma subjetividade corporificada ou de uma

corporalidade psíquica, algo de contraposição ao dualismo cartesiano de mente *versus* corpo. Um entendimento da corporalidade, portanto, que, além de recusar modelos singulares, percebe-a enquanto local de inscrições várias – geográficas, políticas, sociais e culturais. Assim, entendemos a presença marcante dessa categoria – a corporal – enquanto lugar que agrega em si e nesse sujeito feminino o sagrado, como em *Ex-Voto*, as heranças históricas e místicas, como em *Mulheres de Fogo* e *Kaluanã*.

Tal potencialidade do corpo pela representação poética exhibe-se enquanto uma das tônicas comuns na poesia produzida por mulheres na contemporaneidade. Como podemos indicar no trabalho da pernambucana Jullya Vasconcelos. Com livro lançado em 2019, pela Urutau, Vasconcelos lança desde a capa da sua obra um olhar atento ao corpo<sup>3</sup>. Aqui, também se destaca uma pequena sequência de textos intitulados “pássaros”, de onde destacamos os versos de Pássaro I: *Dentro do meu corpo/vive um pássaro/Não o pássaro metafórico/mas o pássaro mesmo/Ouçõ seu canto à tardinha (...)*. A existência do suposto pássaro que habita o corpo é adensada ao longo dos quatro poemas que compõem essa seção, especialmente, quando o sujeito lírico diz em Pássaro III: *De posse de que pássaro louco/dentro do peito/ eu devo empreender a viagem?*. A potência desse corpo e a sua capacidade de encenar o eu que fala são maximizadas no último dos quatro poemas da série. Diz Pássaro IV:

Pois que me desce, imprevisível,  
a gota d'água morna pelas pernas.  
Observo e sorrio com os dentes tortos,  
mas ainda refêns de toda curva e círculo  
como são os céus de todas as bocas.

E eu, desordenada, refém de nada,  
mas dona de um pássaro cego que voa esquerdo, enviesado,  
dado a desastres aéreos e feridas graves nos joelhos.  
Fecho os olhos e encaro o violento chão  
que na horizontal o corpo cede a todo movimento.

Encho e esvazio  
útero  
pulmão  
idioma  
direção  
coisa nenhuma.

Esta que fala, assumidamente, desordenada, introduz uma aparente e inesperada explicação já nos primeiros versos com a utilização de um “pois”. “Pois”, escorre-lhe a água morna pelas pernas e desperta nesta que fala a observação e o riso. Tal como uma resposta ou conclusão, no exaurir de um limite ou fato decisivo, a gota d'água desce “imprevisível”. O pássaro, como era de se esperar, diante de suas aparições anteriores, surge, aqui, numa espécie de transmutação com o próprio sujeito lírico e como sinônimo de equívocos, numa semelhança ao anjo gauche drummondiano. É no corpo onde se projetam os erros, os desvios e as inconstâncias. Isto é, ao projetar-se metonimicamente, o corpo feminino exhibe no texto as marcas da desordem da própria mulher. Para além de dado testemunhal das ações daquela que fala, o corpo atua como elemento da subjetividade, aproximado daquela corporificada, sobre a qual reflete Grosz (1994). Corpo que encara a queda, após voos enviesados, tal qual um pássaro livre, refém de nada, mas que tem o erro como marca. Na

---

<sup>3</sup> A capa e 4ª capa de *A súbita insistência das coisas* apresentam a parte posterior de um corpo feminino nu, com os seios em destaque.

última estrofe, visualmente distante das outras duas, já que é construída com versos de, no máximo, quatro sílabas poéticas, temos o esvaziamento simbólico do corpo. Mesmo numa tentativa de ordenamento ou sistematização de suas partes constituintes – útero, pulmão, idioma, direção – enche-se e esvazia-se a estrofe, confere-lhe forma, ao mesmo tempo em que a desfaz. Temos, mais uma vez, o corpo sujeito que, aparentemente, fadado ao inexato e aos desvios, tal como seu primeiro índice textual – o sorriso de dentes tortos – traça suas rotas de (tentar) alçar voos, mas que segue oscilante, ritmo típico das (auto) descobertas.

Se as rotas do pássaro-corpo de mulher no poema de Vasconcelos, bem como suas disposições, são marcadas pela obliquidade, desvio do reto, posto ser enviesado, podemos apontar que esta traduz a natureza mesma da poesia. No poema, a linguagem usual se torce, desvia-se do que seria seu fim natural, a comunicação rápida ou automatizada. A linha reta deixa de ser o arquétipo (PAZ, 1994) e, “reféns de toda curva e círculo”, conforme nos indica o poema, o discurso poético dispõe-se de maneira espiralada, tonteando a leitura e a percepção. É este modo de operação da comunicação lírica, enviesando a função comunicativa, que confere a erotização da língua. Poesia é uma erótica verbal (PAZ, 1994), enquanto representação, invenção e variação incessante, tal qual o próprio ato erótico, conforme veremos a seguir. Diante do que vimos, a transmutação mulher-pássaro alcançada no poema é ainda maximizada pela percepção do próprio discurso poético. A queda, os desvios e espirais dos voos daquela que fala, num pretensso movimento de descobertas, é igualmente o caminho percorrido pela poesia em seus atos e formas de comunicação. Esse corpo que cai, diverge e se transfigura é projetado no branco da página e ganha tônicas potencializadas.

Na poesia brasileira, as representações em torno do corpo ganham destaque nas produções contemporâneas, mas desde o início do século XX, é sabido, temos pioneiras que (re) discutiram as formas de representação feminina através desse *topoi*, ampliando os conceitos e visões sobre esse aspecto. Salientamos a reconfiguração desses corpos que se exibem enquanto portadores de sentidos abrangentes e lugar de marcas raciais, culturais e artísticas. Em África, diante do exposto por Padilha (2002), especialmente localizando as reflexões em torno dos países de língua portuguesa, a atenção ao corpo e a uma subjetividade dissociada das realidades externas a ele, isto é, afastado de uma função referencial, ganha relevo após as independências políticas dos países, em especial, e ganha força após os anos 80.

Acima, pudemos perceber como em Angola, Paula Tavares exerceu papel fundamental ao apresentar a sua geração perspectivas renovadas sobre a identidade e as relações com o corpo da mulher. Renovação também no trato à palavra e nas acepções de corpo e erotismo, como exibem os versos de *O Mamão: Frágil vagina semeada/pronta, útil, semanal/Nela se alargam as sedes/ /no meio/cresce/insondável/ /o vazio...* Ou ainda no poema de abertura do livro *Manual para amantes desesperados* (2007), que diz: *Mantém a tua mão/No rigor das dunas/Andar no arame/Não é próprio dos desertos*, ou ainda, *A nossa conversa percorrerá oásis/Os lábios a sede (...)* e fecha-se com: *A sede colherá o mel do corpo/Renascemos tranquilos/De cada morte dos corpos/Eu em ti/Tu em mim/O deserto à volta*. Não raro descobrimos na poesia de autoria feminina que a potencialidade representativa dos corpos anda ao lado da erotização da linguagem. Poesia e erotismo, tal como postulou Paz (1999), travam relações semelhantes, na medida em que a tensão da poesia com a linguagem, conforme apontamos anteriormente, é semelhante a do erotismo com a sexualidade. O erótico é exibição de uma sexualidade transfigurada, em que a cerimônia, a representação, a metáfora, portanto, suspende a função sexual primeira, a reprodução, e volta-se sobre si mesma. Esse jogo de perspectivas e torneios poéticos e corporais exhibe a maturidade poética no trabalho da poeta angolana e explica

como seu nome, hoje, diferente dos seus anos iniciais de atuação, é um dos maiores expoentes da poesia em língua portuguesa.

Em Moçambique, a poesia adquire uma tônica que agrega as concepções sobre corpo e eroticidade especialmente a partir das publicações de Sónia Sultuane e encontra, hoje, um contingente de mulheres poetas que verticalizam a discussão, como Ana Mafalda Leite, Hirondina Joshua e Lica Sebastião. *De terra, vento e fogo* é o livro de Sebastião publicado no Brasil pela editora Kapulana e carrega consigo amostras das perspectivas atuais e antenadas à potencialidade do corpo, carregado nos vieses da eroticidade, como podemos ver no poema sem título abaixo.

A minha hidrografia instável  
pede que eu tenha leito, algas, variações.  
E preciso de margens imensas.

O leito transborda  
e eu, rio, choro.  
Estou suspenso e os barcos  
não me navegam mais.

Não quero ser o Douro,  
nem o Zambeze,  
nem o Mississipi.

Sou apenas um rio de vida  
com as minhas águas a murmurar  
o teu nome, incessantemente.

O poema acima de Lica Sebastião exibe tônica semelhante aos demais textos que compõem o livro *De terra, vento e fogo*: dicção lírico-amorosa que sustenta as percepções de um eu marcadamente feminino em diversos momentos. A consciência em torno do próprio corpo e as semânticas por ele torneadas também dão o tom da obra de Sebastião que, cravada na novíssima geração de poetas moçambicanas, busca nos processos de desterritorialização as formas de atuação poética. Isto é, como apontou Padilha (2002), as poetas africanas inseridas em nações e culturas independentes, buscam olhar não exatamente para a terra natal e as peculiaridades de sua gente, conforme tradições de poetas anteriores. Agora, como vimos semelhantemente na angolana Paula Tavares, é o corpo que se torna território e elemento essencial à constituição das subjetividades. Como podemos perceber, o poema em questão apresenta mais um corpo, que, aqui, adquire contornos e oscilações de água, ou melhor, de rio. A tônica amorosa, é evidenciada pela referência ao outro, enquanto sinônimo de desejo.

No poema acima, percebemos que o eu-lírico adquire a corporeidade de rio, em sua agudeza e oscilação. De natureza caudalosa e lancinante, este corpo “pede”, exibe elementos diversos da vitalidade das águas, desde um leito extenso à presença das algas e transbordamentos. São elementos que iconizam, desde aqui, nos primeiros versos, a intensidade e a complexidade do eu. Ao lado desse teor, em função de sua natureza fanopáica, os versos também traduzem a instabilidade que caracteriza aquele que fala. Se a primeira estrofe nos adianta a hidrografia caudalosa do sujeito lírico, a estrofe seguinte exibe em sua própria tessitura o transbordamento sobre o qual se fala: ao romper com o domínio de tercetos, que constroem a estrutura do texto, a segunda estrofe espalha-se, tal qual o rio, num quarteto, abrindo mais uma vez os espaços e o rompimento das águas. Conforme é dito em determinadas culturas nas épocas de chuvas e cheias, os rios “sangram” quando transpõem seus limites e barreiras. De modo paralelo, para o nosso sujeito lírico, o “sangramento” ocorre pelas vias da emoção de um corpo-rio que sorri e chora e abre-se a uma tônica erótico-

amorosa, que pode ser entendida por meio dos movimentos e alterações de dor e prazer, riso e choro, como nos é permitido ler em “e eu, rio, choro”. Contudo, mesmo marcado pelo excesso e pelo vigor, a pausa é o seu estado atual, na medida em que há a afirmação de que segue “suspenso” e que os barcos não o “navegam mais”. Vale chamar a atenção para a própria dinâmica estrutural e de leitura do poema, que também segue essa dinâmica veloz de ação e refreamento. Observa-se, por exemplo, a possibilidade de leitura mais ligeira e encadeada ao longo das estrofes, sobretudo, pela presença dos enjambements, mas que se estagna na terceira estrofe, construída por negativas e por pontuação ao fim de cada verso. Dessa maneira, percebemos que o vigor se contrapõe, contudo, à ideia de grandiosidade ou magnitude, uma vez que esse corpo-rio não é ou não almeja ter/ser a importância dos rios mediterrâneos, tal Douro ou Zambeze: “não quero ser” determina o oitavo verso. O que temos é “apenas um rio de vida”, num quase tom de confissão, que expõe o “murmurejar” e a instabilidade de seu percurso diante da ausência do outro. A sua força ou variabilidade traduzem em uníssono o seu desejo: é aparentemente a busca pelo outro, objeto de seu desejo, ali ausente, que o movimentam num fluxo incessante.

De teor mais metafórico se comparado aos demais poemas do livro, Sebastião promove um discurso poético que dialoga com a lírica amorosa universal, e que não raro exhibe as marcas de uma experiência feminina. A presença dos elementos terra, vento e fogo, anunciados desde o título da obra fecham-se em uma circularidade elementar com a presença marcante da água ao longo dos poemas que o compõem. O ordinarismo dos elementos soma-se a tradições tão tipicamente moçambicanas, como a lembrança de vivências que têm o oceano, o rio, as águas, de maneira geral, como lugar comum a esta literatura.

A ótica aguda e a perspicácia das vozes poéticas diversas apontadas nos poemas acima nos exibem uma atmosfera desprendida dos ditames e preceitos históricos e até coloniais em torno das produções, corpos e vozes das mulheres. As poetisas lembradas nesse artigo somam-se a tantas outras que, muitas vezes lançando-se à frente do seu tempo e das compreensões de suas sociedades tão distintas e distantes entre si, corroboram as posturas decoloniais em torno das culturas subalternizadas. Se durante décadas os estudos literários não priorizaram as narrativas e a representação das mulheres escritoras, a contemporaneidade nos mostra, em especial, através das formas poéticas, uma força crescente na produção e publicação dessas artistas que demonstram em seus textos sempre uma posição de ousadia e transgressão.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Falar em apagamentos históricos e sobre a necessidade de revisitação das sabedorias à margem daqueles saberes hegemônicos aponta, enfaticamente, às vozes das mulheres, com especial destaque, àquelas que carregam os estreitamentos coloniais e suas atualizações contemporâneas nas suas vivências. Diante do exposto acima, é possível perceber como o posicionamento político e os estudos em torno das mulheres têm papel de relevo na formação de uma mentalidade decolonial e, além (e ao lado) disso, na abertura de olhares e nos novos posicionamentos aos discursos presentes nos diversos textos culturais. É no tecido cultural, agregador de textos e naturezas diversas, que vemos a poesia, concatenada a tanto outros códigos culturais, utilizada por mulheres localizadas em eixos geográficos distantes dos grandes centros de poder que exibem a pluralidade e a agudeza de discursos e de subjetividades.

Se de um lado do Atlântico, temos poetisas que bebem de uma tradição já consagrada de poesia, mas que lançam novas posturas, e promovem um olhar renovado às vozes e representações em torno da mulher, sobretudo, em seus espaços ex-cêntricos, podemos

percebemos que em países africanos de língua portuguesa, como Angola e Moçambique, as atualizações e contemporaneidade das formas poéticas também se instauram, mas numa dinâmica diferente e com as especificidades locais e culturais. Vimos, por exemplo, como a brasileira Tavares busca uma ancestralidade negra, de raiz africana, mas ficada num contexto amazonense e nortista brasileira. Bem como em Paula Tavares, poeta angolana, a ancestralidade também dá o tom das produções, mas, como não poderia deixar de ser, é localizada em particularidades de uma Angola moderna e que, ao mesmo tempo, mantém-se elada a tradições e ritos muito próprios do sul de seu país. De modo paralelo, promover o diálogo entre textos culturais distantes geográfica e culturalmente, é perceber a potencialidade da arte em renovar-se nesses intercâmbio e fluidez de fronteiras. Como vimos, as representações em torno da identidade feminina se expandem quando dispomos em aproximação e choque sistemas sociais e culturais diversos. Assim, entendemos também como o corpo, a sociedade e os desvios são momentos importantes em torno da produção de mulheres na poesia, e como tais percepções ganham contornos particulares às dicções de suas artistas e dos espaços ocupados por elas, tal como vimos nas produções das brasileiras Vasconcelos e Apolinário, que verticalizam o cenário da poesia no nordeste do país, e na moçambicana Lica Sebastião, ao exibir uma poesia com consciência de linguagem e da tradição lírica, ao mesmo tempo em que ajuda a consolidar a guinada contemporânea em solo e águas moçambicanas.

A poesia, enquanto linguagem carregada de significados e portadora de uma síntese que explora a potencialidade da palavra, traduz a seu modo um repertório de representações e reflexões em torno da contemporaneidade e dos sentidos em torno do feminino. Imersa na pulverização de formas e temas, a poesia de autoria feminina é retrato dessa diversidade, sobretudo, quando elegemos para leitura e análise as produções brasileiras em contato com aquelas para além do Atlântico. Contudo, conforme observamos acima com as leituras dos poemas, mesmo dentro das especificidades locais e das particularidades geopolíticas, o viés erótico e a representação dos corpos podem ser vistos enquanto pontos sincrônicos de tais diálogos.

Por fim, entendemos também que a abertura do mercado editorial, seja no Brasil como nos demais países de língua portuguesa, e das instituições a esse novíssimo leque de representações, além de resgatarem discursos negligenciados ao longo de nossa história literária, auxiliam a ampliação do escopo e do alcance de representações em torno da mulher.

## REFERÊNCIAS

APOLINÁRIO, Anna. **Zarabatana**. São Paulo: Patuá, 2016.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: BUARQUE, Heloísa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

CASARIN, Jéssica. **Literatura de autoria feminina contemporânea e resistência: o movimento mulherio das letras**. 82f. Dissertação – Universidade Regional do Alto Uruguai e das Missões – URI. Frederico Westphalen, 2019

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: BUARQUE, Heloísa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

- GROSZ, Elizabeth. **Corpos reconfigurados**. In: Revistas Pagu, 2000.
- LORD, Audre. Idade, raça, classe e gênero: mulheres redefinindo a diferença. In: BUARQUE, Heloísa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: BUARQUE, Heloísa Buarque. **Pensamento Feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.
- MACHADO, Gilka. **Poesia Completa**. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2017.
- PADILHA, Laura Cavalcante. **Novos Pactos, Outras Ficções: ensaios sobre literaturas afro-luso-brasileiras**. Lisboa: Novo Imbondeiro, 2002.
- PAZ, Octávio. **A dupla chama – amor e erotismo**. São Paulo: Siciliano, 1994.
- SEBASTIÃO, Lica. **De terra, vento e fogo**. São Paulo: Kapulana, 2015.
- TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos – poesia reunida**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.
- TAVARES, Roberta. **Mulheres de Fogo**. Oxenta, 2020.
- VASCONCELOS, Julya. **A súbita insistência das coisas**. São Paulo: Urutau, 2019.

*Submetido em abril de 2021.  
Aprovado em maio de 2021.*

#### **Informações da autora:**

Raíra Costa Maia de Vasconcelos  
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE  
Email: [raira.maia@ufpe.br](mailto:raira.maia@ufpe.br)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6791-7946>  
Link lattes: <http://lattes.cnpq.br/1209538703147242>