

ENTRE O CORPO E A VOZ: REFLEXÕES SOBRE IDENTIDADE FEMININA E EROTISMO NA POESIA DE PAULA TAVARES E GILKA MACHADO

BODY AND VOICE: REFLECTIONS ABOUT FEMALE IDENTITY AND EROTICISM IN PAULA TAVARES AND GILKA MACHADO'S POETRY

Raira Costa Maia de VASCONCELOS¹

Resumo: A vitalidade da voz e as perspectivas sobre o corpo podem atuar como elementos de destaque na constituição das subjetividades femininas nos textos poéticos. As obras de Paula Tavares e Gilka Machado dialogam e aproximam as fronteiras de Angola e Brasil, quando exibem, em seus textos, protagonismos e vivências peculiares dos universos femininos. Assim, partindo de reflexões de Grosz (2000) sobre as reconfigurações dos corpos, bem como utilizando-se das considerações de Oyewùmí (2022), Bataille (1987) e Octávio Paz (1994), a respeito do erótico e das relações com a poesia, nosso trabalho traz poemas de *O lago da lua* (1999), de Tavares, e *Meu glorioso pecado* (1928), de Machado, que exibem o protagonismo das mulheres nas suas experiências consigo mesmas e com o outro. Compreendemos, por meio das leituras dos poemas, a força vitalícia da poesia de Paula Tavares e Gilka Machado no cenário da poesia produzida em língua portuguesa. Se a obra de Tavares se constrói sobre bases já sólidas da literatura angolana, é com sua voz que essa literatura alcança novas projeções e lança-se de maneira expressiva no cenário internacional, fato relevante para uma escritora viva, com uma dicção marcadamente feminina, angolana e dissonante, já a poeta brasileira exhibe sua vitalidade expressiva e reclama ao público contemporâneo sua revisitação. Produções que exigem um olhar atento da crítica, sem abordagens que beiram a exotização e limitação destas veias poéticas.

Palavras-chave: Voz; corpo; erótico; Paula Tavares; Gilka Machado.

Abstract: The works of Paula Tavares and Gilka Machado dialogue and approximate Angola to Brazil, when they show in their texts protagonisms and peculiar experiences of a feminine universe. Thus, starting from Grosz's reflections on the reconfigurations of bodies, as well as using the considerations of Bataille and Octávio Paz regarding eroticism and its relations with poetry, our work brings poems from *O lago da lua* (The moon's lake) (1999), by Tavares, and *Meu glorioso pecado* (My glorious sin) (1928), by Machado, that display the role of women in their voices with themselves and with others. We understand, through reading the poems, the lifelong strength of Paula Tavares and Gilka Machado's poetry and their contribution to the poetry produced in the Portuguese language. If Tavares' work is built on already solid foundations of Angolan literature, it is with her voice that this literature reaches new projections and launches itself significantly on the international scene, a relevant fact for a living writer, with a markedly feminine, Angolan, and dissonant diction. As for the Brazilian poet, she displays her expressive vitality and demands a revisitation from the contemporary public. These productions require a careful critical eye, without approaches that border on exoticizing and limiting these poetic veins.

Keywords: Bodies; eroticism; voices; Paula Tavares; Gilka Machado.

Introdução

¹ Doutora em Letras, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), email: raira.maia@ufpe.br

Os caminhos de conexão entre Angola e Brasil remetem-nos a premissas históricas de travessias coloniais, mas que hoje se exibem potenciais por meio das linhas culturais que os unem. É, sobretudo, através das artes que percebemos novas alianças sendo construídas: a música, a dança, o cinema, a poesia e tantas outras formas de manifestação de cultura indiciam este trânsito. A poesia de língua portuguesa produzida por mulheres atua na constituição de tecidos culturais e também exhibe percursos atualizados nos diálogos entre os países. Ao estabelecer pontes entre a poesia da angolana Paula Tavares e da brasileira Gilka Machado, conforme propõe esse trabalho, é necessariamente perceber como esses caminhos e fronteiras são esponjosos, pois, ao mesmo tempo em que são mantenedores de particularidades e delimites, demonstram-se também confluentes. É nesse processo de tensão pelo cruzamento de semelhanças e distinções que a palavra poética pulsa e se torna plurissígnica.

De antemão, sublinhamos que estamos diante de duas poetisas em momentos históricos distintos. Paula Tavares publica seu primeiro livro de poesia ainda nos anos 80 e mantém-se atuante desde então por meio dos versos e da prosa. Dona de uma dicção particular em meio ao seu grupo, lança-se poeta numa geração de artistas angolanos – a Geração de 80 – e, mesmo em sintonia com sua época e seu contexto, opta por escolhas temáticas e formais nem sempre compreendidas pelos pares. Isso ocorre pela opção de Tavares em explorar as variabilidades do universo feminino, sobretudo, aquele da mulher rural, interiorana e tipicamente angolana. O olhar da poeta para seu país e suas relações se dá, portanto, pela perspectiva feminina, pelas visões das mulheres diante do mundo. No outro lado dessa relação, Gilka Machado foi uma poeta brasileira do início do século XX, mas com postura e ousadia literária que mantêm sua obra atual ainda hoje. Comumente lembrada com a primeira mulher a produzir uma poesia de cunho erótico no Brasil, Machado celebra os estados de alma, os pecados e desejos femininos. Dando o protagonismo à mulher, a brasileira inverte o jogo da tradição de musas inspiradoras ao olhar masculino e dá voz e vez a esse outro universo, que por vezes foi tão silenciado.

Desde já, é possível apontar como via de contato entre as duas poetisas, resguardadas as devidas particularidades de estilo e linguagem, como veremos mais adiante, a preocupação com a figura, presença e vivência da mulher. Sobre a necessidade de ressoar a voz feminina, de fazer-se ouvir (e ler), falamos também da insurgência dessas vozes em setores que tradicionalmente foram montados e solidificados por discursos masculinos. Diante de tal panorama, alguns temas tornam-se caros às mulheres poetisas que investem na construção de um eu feminino, portador de desejos, dores e experiências, exploradas

agora pela potencialidade da palavra poética. Não por acaso o corpo e o erotismo surgem nas obras das poetisas acima como elementos estruturantes do discurso e da forma dos textos. Em aproximação ao pensamento de Soares (2000), entendemos que há na poética de autoras do século XX uma mudança de perspectiva que, diferentemente do modelo masculino dominante, destaca a atuação, a liberdade e a ressingularização dos modos íntimos de ser e de se relacionar psicologicamente e corporalmente. Contudo, sublinhamos a reflexão de Oyewùmi (2022) como observação aos nossos estudos, uma vez que a autora afirma:

A questão da historicidade de gênero não pode ser exagerada, uma vez que nos discursos dominantes ocidentais o gênero é apresentado como trans-histórico e, portanto, essencialista. Os estudos da África não devem se basear em conceitos derivados do Ocidente para mapear a questão do gênero nas sociedades africanas, mas sim fazer perguntas sobre o significado do gênero e como apreendê-lo em tempos e lugares específicos (Oyewùmi, 2022, p. 16).

Os estudos de poesia, pautados numa perspectiva de gênero, portanto, devem ter a acuidade em observar as especificidades culturais próprias de recortes sob o risco de percepções incoerentes ou incompletas às questões estético-culturais correspondentes, especialmente, se à luz de um feminismo civilizatório (Vergès, 2020), que atua como reproduzidor de lógicas coloniais. Em conformidade ao pensamento de Oyewùmi (2022), nos interessa, assim, percorrer os significados de gênero pelos discursos poéticos, dispostos a seguir, e apreendê-los a partir do léxico e da estruturalidade do nosso próprio *corpus* de estudo e, por meio deste um movimento, concatená-los às mais recentes reflexões críticas e teóricas da área. Cientes dessa postura, almejamos compreender de que maneira a poesia produzida pelas autoras em estudo exibem e/ou ajudam a construir novas compreensões sobre as histórias das mulheres, ou ainda, dos seus corpos enquanto elementos constituintes dos espaços culturais. Alinharemos, então, a dicção poética de Tavares e Machado a alguns dos pensamentos feministas e da crítica especializada sobre o erotismo, a fim de promover um estudo dialógico, mas que não oblitera as particularidades e vicissitudes de cada corpo poético.

Corpo e Erotismo

Sobre a reconfiguração dos corpos pelas correntes de pensamento feminista contemporâneas, podemos apontar para as reflexões de Grosz (2000), quando explana a oposição mente e corpo e suas derivações: razão e emoção, psicologia e biologia, pensamento e extensão na constituição das subjetividades. Tal pensamento dicotômico,

que sustenta grande parte do pensamento filosófico ocidental, segundo a autora, hierarquizada e tende a privilegiar a mente em detrimento do corpo. Melhor dizendo, o corpo é normalmente associado ao disruptivo, ou seja, aquilo que necessita de orientação e de julgamento, distinto da mente, termo privilegiado. A correlação e a oposição mente/corpo tocam-se com a dicotomia macho/fêmea, pois, como afirma Grosz,

[t]al correlação não é contingente ou acidental é central ao modo pelo qual a filosofia se desenvolveu historicamente e ao modo como ela se vê ainda hoje. A filosofia sempre se considerou como uma disciplina preocupada, primária ou exclusivamente, com ideias, conceitos, razão, julgamento – isto é, com termos claramente enquadrados pelo conceito de mente, termos que marginalizam ou excluem a relação com o corpo (Grosz, 2000, p. 49).

O afastamento da mulher dentro da filosofia, como disciplina, segundo Grosz (2000), ocorre em função de uma implícita associação do universo feminino e suas práticas com a desrazão corporal. E, mesmo com um fascínio ambíguo sobre o corpo, a filosofia tende a percebê-lo minimizando seus papéis na formação de produção de valores como conhecimento, verdade e justiça. Ao lado destas divisões binárias dos sexos e dos mundos, há, concomitantemente, a hierarquização política desses corpos e indivíduos, na medida em que a relação entre “dominador” e “dominado” se prolonga do indivíduo ao Estado. A defesa operada por Grosz (2000), que pode auxiliar-nos a entender a postura dessas vozes femininas dentro dos textos poéticos, percebe o corpo enquanto concretude histórica: visto não apenas em sua disposição biológica por meio de representações lineares e contínuas, mas também, em sua pluralidade. O corpo entendido por meio de uma ótica que contemple suas subjetividades e entrelaçamentos de classe, raça e cultura. Tal abordagem teórica, que dialoga com teorias feministas sobre o corpo, parte de premissas que comungam corpo e mente, evitando, assim, a divisão dos sujeitos em categorias contrárias e/ou excludentes. Arelado à noção de “subjetividade corporificada”, como sugere Grosz (2000), temos o afastamento de modelos únicos, propagados como padrão e a partir do qual os demais são julgados e analisados. A diferença e incomensurabilidade tornam-se fatores centrais ao entendimento da corporalidade que se projeta no texto artístico, ou ainda, corpo enquanto espaço descontínuo, não homogêneo, “um campo estabelecido e regulado de acordo com as várias perspectivas e interesses” (Grosz, 2000, p. 84).

Apesar de o pensamento da teórica australiana fornecer ferramentas para estudos contemporâneos centrados na pluralidade das textualidades femininas, entendemos que as contribuições de pensadoras latino-americanas ou daquelas que firmam suas reflexões

fundamentadas em movimentos negros e sociais se aproximam ainda mais dos tópicos encenados pelas poéticas por nós observadas. É com as contribuições de Hooks, por exemplo, que compreendemos o poder epistemológico do *eros* e do erótico, isto é, do corpo e de suas gestualidades ao afirmar que “um dos princípios centrais da pedagogia crítica feminista é a insistência em não ativar a cisão entre mente e corpo. Essa é uma das crenças subjacentes que fizeram dos Estudos da Mulher um dos locais de subversão na academia” (Hooks, 2013, p. 256). É com Hooks que temos acesso ao fundamento essencial e transgressor do *eros* enquanto força motivadora. Longe de um paradigma opressor ou fetichizado, a autora elucida como a percepção de uma humanidade corporificada age na construção de pedagogias críticas, em contextos de sala de aula e, sobretudo, como ferramenta essencial de se entender o gênero e a própria vida. Hooks entende a presença do corpo, logo e das paixões, a partir de uma ótica anticolonial, na medida em que são percebidos como forças não limitantes a percepções sexuais, mas sobretudo, na condição de forças motrizes que impulsionam todas as formas de vida:

A compreensão de que Eros é uma força que auxilia o nosso esforço geral de autoatualização, de que ele pode proporcionar um fundamento epistemológico para entendermos como sabemos o que sabemos habilita tanto os professores quanto os alunos a usar essa energia na sala de aula de maneira a revigorar as discussões e excitar a imaginação crítica (Hooks, 2013, p. 258).

Se, para Hooks, o corpóreo age no campo pedagógico de modo a despertar posturas criativas, atentas e subversivas, age também para além do contexto acadêmico e atua enquanto veia propulsora de poéticas que desafiam convenções. A partir das ideias das autoras acima, indicamos o caminho de transgressões daquelas mulheres que ousaram pensar os corpos, reais ou não, fictícios, culturais e políticos, dentro de suas produções artísticas. Indo contra os pensamentos de ordem colonial e patriarcal, os corpos são dispostos em suas potencialidades e como produto impulsionador de formas de vida.

Como analisaremos mais adiante, a voz poética presente nos textos de Paula Tavares e Gilka Machado mostra-se portadora de novas significações ao espaço da mulher e da relação travada com o próprio corpo. Pensar, portanto, conexões, qualidades e potencialidades dessas representações é refletir também sobre o próprio espaço das mulheres e a indispensável transgressão a tradições e padronizações impostas à mulher, seja poeta ou não. Contudo, frisamos que a relação do corpo com a poesia e os meandros do erótico não é dado novo. As poetisas, nesse sentido, dialogam com outras tradições de poesia e atualizam os vínculos da palavra, intensificando a participação ativa da mulher.

Para entendermos os meandros da palavra poética com o erotismo, podemos recorrer também a Octavio Paz (1994) e seus ensinamentos que convergem as linguagens da poesia e do corpo. De acordo com o autor, o erotismo pode ser entendido como uma poética corporal; de forma paralela, a própria poesia seria uma erótica verbal. Tal jogo é justificado tendo em vista o caráter imaginativo e representativo que direciona ambos os sentidos de poesia e erotismo. A sugestão é o ponto fulcral para a associação dessas linguagens que tem na metaforização a força de sua comunicação.

Segundo Paz,

[e]rotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é abraço de realidades opostas e a rima é a cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo (Paz, 1994, p. 12).

O jogo de representação, sugestão e desvio, comum ao trabalho com a linguagem poética, que reflete e refrata o próprio objeto de representação, pode ser igualmente relacionado ao erótico, pois, conforme explica Paz (1994), é algo diverso da mera sexualidade, na medida em que é ação sexual, mas em desvio ou negação da suposta finalidade da função sexual. Seguindo o próprio sentido de metáfora – que designa e ao mesmo tempo está além da realidade a que se refere e se origina – o erótico tem o prazer como fim em si mesmo e escapa à procriação como finalidade. Ainda sobre os desvios e interrelações da palavra poética e erotismo, torna-se essencial perceber este caráter no corpo do próprio texto, isto é, a presença do erotismo na tessitura do próprio poema. Sobre isto, ainda comenta:

No poema a linearidade se torce, atropela seus próprios passos, serpenteia: a linha reta deixa de ser o arquétipo em favor do círculo e da espiral. Há um momento em que a linguagem deixa de deslizar e, por assim dizer, levanta-se e move-se sobre o vazio; há outro em que cessa de fluir e transforma-se em um sólido transparente – cubo, esfera, obelisco – plantado no centro da página (Paz, 1994, p. 13).

É nesse malabarismo de signos que a poesia na página do papel rompe com o imediatismo da comunicação e desvia-a do automatismo prosaico, pois já não apenas deseja dizer algo, mas sim sê-lo. Assim, a poesia atrapalha a comunicação, tal como o erotismo, a reprodução, no mesmo instante em que aguça o caráter sígnico do texto artístico. Desse modo, tanto Tavares quanto Machado deslizam a linguagem dos seus textos e promovem uma semiose de elementos eróticos que estão dispostos tanto na voz do eu feminino quanto na (des)ordenação dos versos, ritmos e sons dos poemas, superando a mera

sexualização de corpos de mulher, alavancando-os a outros patamares de significação, conforme veremos.

A reflexão sobre a presença da perspectiva feminina na poesia das autoras em questão, como já salientamos, envolve discussões que vão desde as articulações sobre o lugar e os espaços ocupados pelas mulheres, abrindo um leque de possibilidades às questões de identidade feminina. Pensar, portanto, essa poesia produzida por mulheres - e que tem a mulher como escopo primeiro - parte dessas problematizações e nos revela que os processos de autodescoberta e valorização da experiência feminina passam pela redescoberta e reconfiguração dos corpos. Aquela que fala enxerga em seu corpo a sua própria subjetividade, as marcas de sua história e as relações com o seu povo. Corpo que é histórico e cultural, mas também de pulsão sensual e erótica, protagonizada pela própria mulher. A voz que se projeta nos poemas de Paula Tavares e Gilka Machado é consciente da pluralidade e força de seus corpos e de suas identidades.

As manifestações de erotismo exibem-se em alguns dos poemas a seguir, permeados pela atmosfera da paixão e da desordem, conforme postulou Bataille (1987). O discurso quando carregado de dor, assimetria e afastamento, corrobora o pensamento do teórico francês, ao afirmar que mesmo as paixões venturosas, antes de se projetarem em gozo, são o retrato da descontinuidade dos seres. Dessa maneira, entende-se que o erotismo dos corpos guarda e escancara a descontinuidade dos sujeitos ao mesmo tempo em que revela sua faceta pesada e até sinistra, pois, de acordo com Bataille (1987), representa um tanto de egoísmo cínico de cada ser na busca de uma continuidade e prolongamento no outro indivíduo. Essa busca – que em seu cerne é procura pelo impossível – transfigura-se e ganha corpo nos poemas, e, não raro, também resulta em sofrimento. Ainda de acordo com o autor:

As chances de sofrer são tão grandes que só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. A posse do ser amado não significa a morte; ao contrário, a sua busca implica a morte. Se o amante não pode possuir o ser amado, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matar a perdê-lo. Ele deseja em outros casos sua própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado (Bataille, 1987, p. 15).

O que é particularmente interessante notar, nos poemas de *Meu glorioso pecado* e *O lago da lua*, é a consciência desses processos, mesmo no auge da paixão e do sofrimento. Como veremos a seguir, a mulher que sente e fala expõe seus desejos e sentimentos no instante mesmo que revela a percepção do equilíbrio em suspensão.

Entre a voz e o desejo

Lançado no fim do século XX, *O lago da lua*, de Paula Tavares, dialoga com o livro de estreia da autora, *Ritos de passagem*, resgatando as experiências e sutilezas do universo feminino, ao mesmo tempo em que se lança novo – e permanece atual ainda hoje – quando exhibe a perspectiva, a voz do eu feminino, que olha e reflete sobre si mesma, mas também sobre o outro e sobre os espaços ocupados pelas mulheres. Por meio de um discurso que resgata os traçados da memória, a voz presente nos textos revela os ritos e ciclos da mulher, a cumplicidade na dor e os momentos de autodescoberta.

Podemos apontar o reconhecimento do valor e da sacralidade do eu feminino sobre o seu próprio corpo o 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.

(TAVARES, Paula., 2011, p. 74)

Anunciado desde o título como expressão de voto e juramento, mas que, por também ser “ex”, reside fora do padrão, do comum aos votos e às juras, a oferenda de um rito sagrado não está dentro do tradicional. O ‘eu’ apresenta o seu “corpo de rapariga”, de jovem mulher, como oferta à divindade. Desde a primeira estrofe, temos a apresentação do altar de oferendas que mantém um fogo vivo, ardente e antigo. A ideia de ritual sagrado repetido por gerações e advindo de ancestralidade salta à vista já nos primeiros versos do poema. Contudo, conforme o mesmo eu lírico feminino nos diz, no altar sagrado, que está próximo a ela, como indica o pronome demonstrativo “neste”, não estão dispostos elementos habituais às cerimônias, tais como pão, vinho ou flores raras. A mística religiosa é construída na estrofe seguinte pelas negativas “não é vinho”, “nem pão”, “nem flores” que dão lugar ao “corpo tatuado”, gravado, marcado, como oblação. Este mesmo

corpo descrito como “de tacula”, numa referência a espécies de árvores típicas de determinadas regiões do continente africano, como o Sul de Angola, tida como de excelente madeira e de cor vibrante, é apresentado ao outro, ao divino, quando aquela diz “neste altar de paus e de pedras/que aqui vês”. Ou seja, já em ato de aparente prece, a mulher mostra-se verdadeiramente entregue ao celestial, em espírito, corpo e exuberância, sobretudo ao afirmar, “meu melhor penteado de missangas”, e reconhece a magnificência de si, do seu corpo e dos seus adornos. Aqui, o corpo é visto e descrito não apenas em função de um caráter biológico, como poderia dizer Grosz (2000), mas especialmente, enquanto corpo histórico e plural, portador de significados e simbologias para além da simples representação biológica. No corpo da mulher, residem a história, a liturgia, a beleza e outros tantos signos.

Ao lado dessa figura feminina que se penteia, exhibe e reconhece o princípio sagrado de seu próprio eu, temos outros tons ao longo do livro, como num poema sem título, mas que se inicia com uma epígrafe de Cântico dos cânticos: “Amparai-me com perfumes, confortai-me/com maçãs que estou ferida de amor...”. Seguindo a sugestão do texto de abertura, o poema apresenta as dores de amor daquela que sente e sofre. Vale indicar desde já a sutileza na construção das estrofes que, diferentemente do poema acima, mostra-se aqui mais entrecortada, com a predominância de monósticos e dísticos. O eu feminino que vivencia os males da paixão e clama por socorro torna a sua dor visível e audível através do ritmo dos versos igualmente intervalados e convulsivos, quando diz: “Tratem-me com a massa/de que são feitos os óleos/p’ra que descanse, oh mães// Dói muito, oh mães// É de mim que vem o grito”

Voltando ao pensamento de Bataille (1987) sobre a descontinuidade dos indivíduos e a busca de “completude” no outro, sublinhamos o halo de morte que o autor pontua nas relações apaixonadas. Para o francês, aquele que ama quando diante da impossibilidade de possuir o ser amado muitas vezes deseja a própria morte, em função da percepção de impossibilidade de completude na presença do amado. Com postura semelhante à dos amantes de Bataille (1987), esta que fala, afirma morrer por estar “ferida de amor”, e parece mesmo procurar subterfúgios para alcançar a própria morte.

Desde os primeiros versos enxergamos a súplica e o pedido de acolhimento às “mães”. Aquela que fala e chora reconhece os hábitos de acolhimento e cumplicidade de uma comunidade em laços de irmandade. Assim, pede os óleos, as mãos e a ajuda de outras mulheres. Paralelamente, o eu afirma ter operado algumas ações com o claro intuito de suicídio, pois, como chega a afirmar, em tonalidade de confissão – e os verbos no passado

confirmariam as tentativas: “Aspirei o cheiro da canela/e não morri”; ou “Escorreu-me pelos lábios o sangue do mirangolo/e não morri”; ou ainda “Encostei à casca rugosa do baobabe”. Contudo, observando criticamente os possíveis atos de morte em função de um amor, notamos que, mesmo o eu sugerindo o envenenamento e as feridas como possíveis caminhos para a sua morte e cura de sua dor, nenhum dos elementos teria efeito fatal. Tanto a canela quanto o mirangolo, fruto tipicamente angolano, são elementos comestíveis, ao passo que seria também pouco comum o arranhar do tronco de alguma árvore provocar tamanho mal. Tais elementos do discurso tornam-se essenciais para a leitura da situação e da própria mulher, na medida em que revelam, de um lado, os excessos da paixão e a sensação de angústia pela ausência do amado, mas por outro lado, revelam também a ação consciente desta mesma que pratica as ações. Ora, o desespero divide lugar com o fio de lucidez, que a faz operar dentro do conhecido e buscar proteção junto da sua comunidade. O corpo que sente e chora é também este que segue elado à uma comunidade, essencialmente configurada pela presença de mulheres, como exibem as interjeições repetidas no poema “Oh, mães!”. O erótico exibido aqui retrata, para além das dinâmicas convencionais das paixões, o convívio e a partilha de experiências femininas diante das discórdias, dos rompimentos e das dores. E somado a isso, as artimanhas de uma subjetividade que, apesar de flagelada pelo amor, não renuncia a sua própria existência, conforme tenderia uma postura mais romantizada dos amores. Um corpo que é comunitário, vivente e protagonista em sua própria história, mesmo que amante.

A ausência do objeto amado também é tema de alguns poemas do livro *Meu glorioso pecado*, de Gilka Machado. Contudo, mantêm certo distanciamento no trato ao afastamento do outro. Se no texto anterior, dor e agonia dividiam a situação com a comunhão e a cumplicidade entre mulheres, no poema abaixo, temos o convite sensual e a convicção de participação ativa. Vejamos os primeiros versos:

Minha voz
 leva lampejos de lâminas
 aos teus silêncios.
 Sou a suprema tentadora,
 em minha forma inatingível
 materializo o pensamento.
 Passarei por tua vida
 como a ideia por um cérebro:
 dando-me toda sem que me possuas.

(MACHADO, Gilka., 2017, p. 305)

A percepção da força de sua voz e da sua presença confirmam a quebra com as idealizações e projeções em torno da mulher e das relações, pois, ela se diz a “suprema tentadora” que se dá ao outro, ao amado, mas sem que este a possua propriamente. Este objeto de amor ganha corpo no poema, quando dito “Talvez outros braços enlacem teu busto,/talvez outros lábios murmurem/palavras líricas/aos teus ouvidos,/talvez outros olhos se abismem nos teus...” e é exibido em toda potência desse sentimento amoroso, no instante em que é representado também dentro da construção simbólica que ela, conscientemente, fez e recorda:

Agora e sempre,
serás, apenas,
o mundo por mim descoberto,
o tesouro por mim desvendado,
o homem
que meu amor acordou
na imobilidade
da tua inconsciência.

(MACHADO, Gilka., 2017, p. 305)

O homem que, agora, ausenta-se e silencia é produto da relação de ambos, descoberta da própria mulher. Dentro desse emaranhado de emoções e recordações, ela questiona a ausência e convida o seu amado, exibindo com confiança o corpo como matéria modelável ao toque e carícia do amante: “Por que não vens/meu estatuário da volúpia,/há em mim linhas imprecisas/de desejo/que teu carinho deveria modelar,/tuas mãos milagrosas,/emprestariam expressões inéditas/ao meu corpo maleável... por que não vens?...”. (MACHADO, Gilka., 2017, p. 306). Imersa no desejo erótico, o eu feminino em questão demonstra entendimento da natureza descontínua dos sujeitos e, num jogo retórico de perguntas e respostas, adensa o desenho dos corpos unidos num quase eterno abraço “- à tua vinda/ fechar-se-iam meus lábios,/ meus braços/ e minhas asas; ficarias em mim entimesmado [...]”. (MACHADO, Gilka., 2017, p. 306).

O desejo erótico também se revela nos versos do poema a seguir e mostra os contornos, seguindo o pensamento de Octávio Paz (1994), de uma erótica verbal, que já não mais aspira dizer alguma coisa, e sim, ser por meio dos movimentos das palavras e seus entrelaçamentos. Atente-se as aliterações em /l/, que conferem a languidez e sensualidade aos versos. Vejamos:

Língua do meu amor velosa e doce,
que me convences de que sou frase,
que me contornas, que me vestes quase,
como se o corpo meu de ti vindo me fosse.
Língua que me cativas, que me enleias
os surtos de ave estranha,

em linhas longas de invisíveis teias,
de que és, há tanto, habilidosa aranha...

Língua-lâmina, língua labareda,
Língua-língua, coleando, em deslizos de seda...
Força inféria ou divina
faz com que o bem e o mal resumam,
língua-cáustico, língua cocaína,
língua de mel, língua de plumas?... (...)

(MACHADO, Gilka., 2017, p. 299)

Com a leitura do poema e a consequente aparição dos movimentos de língua, que contornam a mulher e a acarinham, a aliteração mencionada acima adquire uma função de voluptuosidade e marcam no corpo do poema, na página do poema, o tom erótico e o prolongamento das ideias e ações. Chamamos a atenção para as teias e linhas invisíveis e longas, mencionadas pelo eu-lírico feminino enquanto motivos de enleio pela própria língua do amado, construídas na tessitura do poema, através dos avanços e recuos daquela aliteração e das repetições em torno do vocábulo língua. Esta língua, “Força inféria ou divina”, aparece cindida em forças contrárias na segunda estrofe, numa festa neobarroca de proliferação de signos, como em “língua cáustico” e “língua-mel” ou em “língua-lâmina” e “língua de plumas”. E é neste movimento que serpenteia o poema, coleando, como diz o texto – e sugeriu Paz (1994) - que a materialidade da carne se faz audível e visível ao leitor. O erótico, nesses dois poemas, em plena suspensão da finalidade sexual, avança enquanto força motriz de uma subjetividade consciente de suas formas e expressões. Aqui, a mulher toma a própria voz e o domínio de suas próprias vontades e atua, não como musa inspiradora de outro, mas sim, protagonista consciente de seus próprios desejos

Ao tomarmos *Meu glorioso pecado* como objeto síntese de um projeto poético com ênfase erótica na obra de Gilka Machado, percebemos a força e o destaque do feminino, com vozes de mulheres conscientes dos seus desejos e das potencialidades dos seus corpos, semelhante à voz presente nos poemas de Tavares, em possibilidades de sacralidade, cultura e comunidade. Voz e corpo atuam em conjunto na constituição dessas subjetividades e marcam época pela proposta vanguardista das poetisas. O erótico disposto nos versos das duas poetisas, além de marcar época e endereçar novas posturas às mais recentes gerações de poetisas mulheres, traduz as movimentações de tempos em que o feminino não mais se enclausura em limites políticos, culturais e/ou artísticos. As

mulheres, conscientes de si e da expressão de seus corpos, lutam, desejam, agem e escrevem.

Considerações finais

Estabelecer pontos de diálogo entre duas poetisas de contextos e épocas distintas diz respeito a encarar os processos e circunstâncias de produção em suas especificidades, mas que confluem enquanto produtos textuais, culturais e que exibem posturas frente ao discurso feminino extremamente atuais. As fronteiras que delimitam Angola e Brasil se tornam fluídas e esponjosas por vias literárias.

O lago da lua e *Meu glorioso pecado* exibem a perspectiva da mulher diante de sua identidade, de seu corpo e de seus desejos, priorizando essas experiências que, não por acaso, subvertem as tradições de mulher-musa, mulher-inalcançável, mulher-apolítica, deslocando-a para novos discursos. Essa voz feminina, que também ama e sente prazer, é reconhecida tanto na poesia brasileira dos anos 1928, quanto na poesia contemporânea de Angola, pois dizem respeito a realidades femininas que, resguardados os devidos recortes sociais e culturais, assemelham-se no turbilhão patriarcalista das sociedades, que divide espaço com a pulsão enérgica das lutas das mulheres sobre os seus próprios corpos.

Com o trabalho poético de Machado e Tavares é possível perceber a pluridimensão signífica assumida pelos corpos de mulher, ao revelarem-se portadores de cultura, sacralidade, eroticidade, política e tantos outros atributos quanto a linguagem poética pode referenciar. Ao afastar-se das expectativas de ordem coloniais sobre as corporeidades femininas, sobretudo daquelas amplamente lançadas pelas literaturas hegemônicas, a palavra poética de nossas autoras retoma a tradição, mas a traduz a partir de uma nova episteme: de um lugar ocupado por silêncios, idealizações, reduções ou fetichizações, os poemas vistos ao longo deste trabalho levam-nos ao grito (Padilha, 2002), ao brado, aos protestos e reivindicações por novos espaços protagonizados por nossos corpos e nossas poesias.

Referências

BATAILLE, George. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

GROSZ, Elisabeth. **Corpos reconfigurados**. Cadernos Pagu, 2000.

HOOKS, Bel. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática de liberdade. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MACHADO, Gilka. **Poesia Completa**. Selo demônio negro: São Paulo: Selo Demônio negro, 2017.

OYEWUMÍ, Oyèrónke. **Epistemologias de gênero em África**: tradições, espaços, instituições sociais e identidades de gênero. Tradução de Wanessa Yano. São Paulo: Ananse, 2022.

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. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

SOARES, Angelica. **Vozes femininas da liberação do erotismo** (momentos selecionados na poesia brasileira). Via atlântica, 2000.

TAVARES, Paula. **Amargos como os frutos** – poesia reunida. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamile Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.