

A presença de outras vozes nas poesias de Elisa Lucinda

The Presence of other Voices in Elisa Lucinda's Poetry

Patrícia de Paula Aniceto*
Nícea Helena de Almeida Nogueira*

Neste artigo, propomos analisar a voz nas poesias da capixaba Elisa Lucinda dos Campos Gomes (1958-). Inicialmente, consideramos relevante esclarecermos que Elisa Lucinda é romancista, contista, poeta e teve alguns de seus poemas musicados. Optamos, porém, por nos dedicarmos as suas poesias, uma vez que esse gênero textual imprime a participação da minoria oprimida na literatura e, de certa forma, revela uma faceta da escritora enquanto ativista e fundadora da instituição de ensino Casa Poema, no Rio de Janeiro, onde são desenvolvidos projetos sociais fundamentados na poesia e no incentivo do fazer poético.

* Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista PBPG da UFJF.

* Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

Embora não tenhamos interesse em esgotar todas as possibilidades de leitura das poesias de Lucinda, percebemos que há tantos outros pontos relevantes em suas obras que, de certo modo, revelam uma enunciação ativa da poeta e que podem ser facilmente reconhecidos através dos sujeitos líricos distintos presentes em suas poesias. Cumpre, portanto, chamarmos a atenção para o fato de que a percepção que trazemos das poesias dessa poeta não obedece a um rigor eurocêntrico e tradicional. De tal forma que não percebemos uma preocupação com a forma e com a métrica. Nesse sentido, em consonância com Audre Lorde, observamos que

como destilação reveladora da experiência, não do estéril jogo de palavras que, tão frequentemente e de modo distorcido, os patriarcas brancos chamam de poesia – a fim de disfarçar um desejo desesperado de imaginação sem discernimento. [...] Para as mulheres, então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência (2019, p. 46-47).

Isso posto, focalizando mais detidamente a poesia contemporânea, vejamos o que expressa a voz feminina nas poesias da autora negra Elisa Lucinda que afirma a materialidade do poema em seus versos:

O poema é para mim terra firme,
como é, para o naufrago, a ilha (2016, p. 99).

Nesses versos, a poeta utiliza-se da metáfora do naufrago, que não está à deriva, e que refugia-se na ilha, do mesmo modo que a poeta abriga-se no poema para sobreviver. Vale dizer, porém, que a escritora e ativista Audre Lorde nos chama a atenção e esclarece que

de todas as formas de arte, a poesia é a mais econômica. É a mais secreta, a que exige menos esforço físico, menos material, e a que pode ser feita nos intervalos entre turnos, na despensa do hospital, no metrô, em sobras de papel. [...] ao reivindicar a nossa literatura, a poesia tem sido a principal voz dos pobres, da classe trabalhadora e das mulheres de cor. Ter um quarto todo seu pode ser uma necessidade para escrever prosa, mas também são as resmas de papel, uma máquina de escrever e tempo de sobra (2019, p. 144).

Talvez isso também justifique a crescente produção literária voltada para esse gênero, no que diz respeito à escrita de autoria feminina negra. Tal experiência demonstra que a voz enunciativa passa a ser o sujeito do próprio discurso, bem como abandona a posição secundária de ser o Outro ao protagonizar os versos.

Dentre a abordagem de outras temáticas, Elisa Lucinda apresenta no prólogo de *Vozes guardadas* (2016) o exercício da metalinguagem e, ao mesmo tempo, da metapoesia. É importante mencionarmos que Letícia Queiroz de Carvalho também desenvolveu um estudo sobre essa mesma temática em "A palavra refletida: a metapoesia em Elisa Lucinda". Evidentemente, a poesia existe e resiste num mundo que não lhe proporciona muitas funções. Dada a sua sobrevivência, como é sabido, a linguagem poética aproxima-se mais da música. Para tanto, Haroldo de Campos propõe que "num sentido de imanência estrutural, a poesia (desde sempre) pode ser entendida como música, uma ideomúsica de formas significantes" (2017, p. 284). Genuinamente, a autora feminina negra faz alusão à música através da partitura e, dessa forma, estabelece essa relação a partir da construção do poema:

Multidões de vozes me habitam com desenvoltura,
invadiram estradas, linhas, cadernos, partituras" (LUCINDA, 2016, p. 17).

Embora seja mais conhecida como cantora, a escritora Elisa Lucinda é autora de diversas obras que trazem os conflitos cotidianos vivenciados pela mulher negra e por outros sujeitos marginalizados em sua poesia. Vale lembrar que a multiartista admite que tudo que conquistou na vida foi por meio da poesia (LUCINDA, 2019, não paginado). Por essa razão, o reflexo dessa realidade pode ser percebido na metapoesia "Uma lembrancinha do tempo". Nela, Lucinda demonstra uma estreita relação de intimidade, a possibilidade, o cuidado e, ao mesmo tempo, o senso de responsabilidade entre ela e a poesia, como podemos verificar nos versos a seguir:

Desde pequena,
a poesia escolheu meu coração.
Através de sua inconfundível mão,
colheu-o e o fez
se certificando da oportunidade
e da profundidade da ocasião.
[...]
Desde menina,
a poesia fala ao meu coração
[...]
A poesia que desde sempre, desde gurria,
desde quando analfabeta das letras ainda eu era, me frequenta,
faz com que eu escreva
pra trazer lembrança de cada instante.
Ah, é isso a poesia:
um souvenir moderno,
um souvenir eterno do tempo (2006, p. 109-111).

Na relação entre a voz lírica e a poesia, observamos a personificação dessa última que, no decorrer dos versos, pratica as ações de escolher, de pegar, de colher, de falar, de frequentar e de fazer com que a menina escreva “pra trazer lembrança de cada instante”. É interessante notarmos que antes mesmo do eu lírico conhecer as letras, a poesia já exercia poder sobre ela, desde a infância. Outro ponto que podemos destacar é a tentativa de a menina definir a poesia como um “souvenir do tempo”, ou seja, como a concretude de uma imagem capaz de registrar algum fragmento temporal.

Nas últimas décadas do século XX, percebemos que a mulher como voz autoral passou a estabelecer um diálogo com sua própria história. Diante disso, na tentativa de fazer emergir sua voz que vem da margem, Lucinda busca a legitimação do seu discurso que reivindica, na maioria das vezes, visibilidade, representatividade e respeito.

Uma das ênfases do feminismo tem sido, a partir de uma perspectiva crítica, incentivar a descoberta da voz autêntica e libertadora da mulher e trazê-la para o centro das discussões a fim de que ela possa alcançar o leitor, bem como se fazer ouvir. Afinal de contas, como afirma bell hooks, “como objetos, permanecemos sem voz – e nossos seres, definidos e interpretados pelos outros” (2019, p. 45). A respeito da recuperação dessa voz, quando Elisa Lucinda

evidencia essas falas em seus poemas, fortalece sua resistência ao aliar-se às vozes desses outros sujeitos. Dessa forma, podemos constatar que, conforme assinala bell hooks, “esse ato de fala, de ‘erguer a voz’, não é um mero gesto de palavras vazias: é uma expressão de nossa transição de objeto para sujeito – a voz liberta” (2019, p. 39). Por sua vez, é a partir do resgate da palavra silenciada que as vozes femininas, nas poesias de Elisa Lucinda, se fazem ouvir através da figura do sujeito da enunciação que, efetivamente, possui um olhar crítico e, não coincidentemente, representa a voz da margem.

Em *Pode o subalterno falar* (2018), Gayatri Chakravorty Spivak afirma que “o subalterno como um sujeito feminino não pode ser ouvido ou lido” (p. 163). Entretanto, é importante não nos esquecermos de que a referida obra foi originalmente publicada em 1985 e recebeu o título de *Especulações sobre o sacrifício das viúvas*. Mais tarde, em 1998, esse mesmo texto foi republicado em *Marxism and the interpretation of culture*. Consequentemente, em razão dessa inclusão do texto de Spivak na referida obra, foi suscitado um grande debate em torno do relato contextualizado da experiência de vida de uma indiana que, por não conseguir desvencilhar-se do contexto patriarcal e pós-colonial, era impossibilitada de se autorrepresentar. Nesse sentido, a crítica e teórica indiana relaciona a mulher à figura do subalterno que, ao tentar falar, não encontra mecanismos favoráveis para que possa ser escutada e compreendida. Percebemos que essa afirmação, na atualidade, tem sido modalizada e que Elisa Lucinda, assim como outras autoras, conferem outra feição ao pensamento de Spivak para acatar os possíveis enfrentamentos da mulher negra e também de outros sujeitos marginalizados no fulcro social e cultural. Desse modo, Lucinda refuta o pensamento de Spivak e demonstra seu ativismo quando dá voz a esses sujeitos distintos em suas poesias.

Considerando esses aspectos e a escrevivência de Elisa Lucinda, notamos que a voz autoral confunde-se com a própria voz lírica da poeta. Afinal de contas, a enunciação de Lucinda é autorizada por seu próprio lugar de fala que, sem

dúvida, confere ao texto um caráter confessional, memorialístico e, ao mesmo tempo, híbrido. Desse modo, cumpre ressaltarmos que, antes de dar voz, Lucinda é a voz que reverbera por si e por todas outras vozes em sua poesia. Uma vez mais, as experiências vivenciadas pela poeta permitem que, ao mesmo tempo em que ela dê voz a esses sujeitos, demonstre ter uma percepção aguçada e capaz de ouvir as vozes interiorizadas:

Sem parar de falar aqui dentro
vozes me habitam
na calada da noite (LUCINDA, 2016, p. 448).

Nos versos acima, sinalizamos a ocorrência da metáfora em “calada da noite”, visto que “calada” está sendo empregada no sentido de silêncio. Desse modo, percebemos o jogo de palavras estabelecido entre a calada da noite em contraste com as vozes que, incessantemente, habitam o sujeito lírico e não param de falar. É importante esclarecermos que as vozes na produção literária de Elisa Lucinda integram o exercício artístico da poeta e, sem dúvida, favorecem o reconhecimento de outras possíveis identidades capazes de revelarem múltiplas perspectivas em seus poemas.

Dessa forma, constatamos que é através da voz que se estabelece uma relação de alteridade entre o eu lírico e o Outro. Assim sendo, nos parece bem oportuna a afirmação de Janet M. Paterson, quando nos diz que “a alteridade é sempre uma construção” (2007, p. 14). Por essa razão, não podemos afirmar que o vínculo estabelecido nessa dimensão intersubjetiva seja efetivamente recíproco no processo de socialização e de construção cultural. Cabe, porém, ressaltarmos que a alteridade é edificada e incorporada na interação entre o eu e o Outro, na poesia de Elisa Lucinda. Indubitavelmente, sabemos que a percepção que se tem do “Outro” e da alteridade é um debate frequentemente discutido em nossa literatura e em outras disciplinas. Isso posto, é importante nos reportarmos à Paterson quando ela evidencia que

a literatura é um espaço privilegiado para a expressão da outridade. Muito mais do que outras disciplinas, tais como a Música, as Artes Visuais, a Filosofia, e até mesmo a História, é a Literatura que pode representar a questão da alteridade de maneira simbólica e complexa. Por razões práticas, meu projeto focalizou apenas personagens principais representados como outros. Porém, muitos são os romances que possuem outras figuras de alteridade, ou seja, empregados, idosos, indigentes, órfãos, etc. Na verdade, eu me pergunto se, de alguma forma, a literatura não é, por definição, uma exploração da diferença e da outridade (2007, p. 16- 17).

Na poesia de Lucinda, percebemos o compromisso e o cuidado da poeta ao direcionar o olhar para os diferentes sujeitos socialmente marginalizados e que, na maioria das vezes, são percebidos como outros. Eis, portanto, o motivo desse debate encontrar-se atrelado às questões de gênero, classe e raça. Por esse viés, verificamos que é de fundamental importância considerarmos, nesse momento, as relações de poder exercidas nas esferas sociais, bem como seus efeitos sobre esses sujeitos alijados do centro. Conforme observa Antonio Candido,

a arte é social nos dois sentidos: depende da ação de fatores do meio, que se exprimem na obra em graus diversos de sublimação; e produz sobre os indivíduos um efeito prático, modificando a sua conduta e concepção do mundo, ou reforçando neles o sentimento dos valores sociais. A arte, sendo social, liga-se aos valores ideológicos vigentes que o artista utiliza nos seus temas e causa impacto quando se comunica com seu público. Por esse motivo, a obra está completa somente no momento de interação artista/público, quando seus efeitos se fizerem sentir nesse último (2000, p. 20).

Paralelamente a essa questão, quando Elisa Lucinda apresenta experiências “outras” sem, contudo, deixar de considerar o lugar de onde falam os sujeitos, temos que admitir que isso implica necessariamente no outramento e, por conseguinte, na ficcionalização das vozes que ela cria, recria e, ao mesmo tempo, representa poeticamente. Sobre esse aspecto, Regina Dalcastagnè observa que

o problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala (2002, p. 79).

Da mesma forma, percebemos esse tipo de preocupação da poeta com a voz que, sem dúvida, numa estratégia de intervenção, concita o leitor a refletir sobre o sujeito e seu lugar de fala em suas poesias. Desse modo, depreendemos a consolidação de várias temáticas abordadas em que a autora privilegia interações mediadas pela presença do Outro em contextos diversificados da sua poesia.

Nesses termos, o que percebemos em Elisa Lucinda é que, na relação de alteridade, o sujeito assume o papel de resgatar vozes em seus poemas e que, em alguns momentos, elas acabam por confundir-se com sua própria voz. Ao romper o silêncio, o discurso verbal é orientado pela sensibilidade na construção de imagens e, dessa forma, Lucinda o materializa através da escrita. Em “A vigília da palavra”, o poema é associado ao sagrado e comparado a um elemento transcendente que, percebido como uma prece, ao transformar-se em palavra-poema é também capaz de curar e salvar:

Escrevo este poema
para meu amigo ficar bom.
Escrevo este poema
como quem bate um tambor,
como quem recolhe hóstias,
como quem flore o mar,
como quem tateia no quarto escuro
as contas de um terço,
os cristais da fé, pra não desesperar.
[...]
Se escrevo este poema é pra você melhorar!
Meu Deus sabe que esta é minha novena,
conhece as minhas cenas,
meu jeito de pregar os joelhos na caneta da página e orar.
Grito este poema pra você acordar são,
bom como é da sua essência,
lúcido como viveu e viverá.
(Seja o que for isto que te atacou,
errou de alvo o malfeitor.)
Escrevo este poema para eu não chorar.
Rezo este poema pedindo a Deus pra não ter pressa
e te deixar inteiro por muito tempo ao nosso lado a iluminar.
Oro este poema porque conheço o esquema,
sei que um poema pode salvar (LUCINDA, 2016, p. 60-61).

Nesse metapoema, identificamos a anáfora, no início de alguns versos, para enfatizar o motivo pelo qual o eu lírico escreve: “escrevo este poema / para meu amigo ficar bom”. A sinestesia pode ser comprovada na percepção do sujeito lírico que, ao comparar o gesto de escrever, declara que escreve “como quem tateia no quarto escuro”. Outro traço que assinalamos diz respeito ao fazer poético do eu lírico que, evidentemente, é apresentado em comparação aos elementos peculiares dos rituais religiosos e que fazem parte do campo semântico da palavra religião, tais como: o tambor, as hóstias, as contas de terço e os cristais de fé. Notamos que, sem especificar uma única religião, o eu lírico expõe suas intenções no poema “oração”: “para meu amigo ficar bom”, “pra não desesperar”, “pra você melhorar”, “pra você acordar são”, “para eu não chorar”. Por último, confessa seu pedido: “rezo este poema pedindo a Deus pra não ter pressa / e te deixar inteiro por muito tempo ao nosso lado a iluminar”. Diante do exposto, verificamos que o poema adquire um caráter plurissignificativo, pois, ora funciona como poema e ora como oração, capaz de salvar: “oro este poema porque conheço o esquema, / sei que um poema pode salvar”.

Retomando a questão da representação da alteridade, Paterson elucida que “essa nova forma de representação da alteridade é muito significativa, pois dá voz às figuras marginalizadas” (2007, p. 16). Tendo em vista essa possibilidade, é por essa razão que Laura Padilha nos chama a atenção para o fato de que “nessa interação das duas vozes é importante não esquecer que o eu e o outro são seres absolutamente distintos e que é nessa alteridade que reside toda a possibilidade de compreensão” (1995, p. 2). Assim sendo, é importante não perdermos de vista a individualidade e a identidade desses sujeitos, bem como a intencionalidade de seus discursos. No que diz respeito à questão da alteridade e da identidade, vejamos a esse respeito que

alteridade e identidade são inseparáveis. Entretanto, essa relação depende da distinção entre diferença e alteridade. A diferença é inerente aos nossos processos cognitivos, pois nos permite distinguir entre dia e noite, guerra e paz, baixo e alto e quente e frio. Há muitos

contextos nos quais uma pessoa é diferente da norma (raça, gênero, religião, identidade sexual, características físicas, etc.). Porém, como explica Landowski, o que está em jogo não é a diferença. Ou seja, é a atribuição de características (ou marcas) semânticas à diferença que produz alteridade (PATERSON, 2007, p. 16).

Seguindo essa linha de raciocínio, podemos compreender que a produção da alteridade ocorre tanto no sujeito quanto na sociedade. Em razão disso, ela está intimamente relacionada à questão da diferença e, principalmente, aos sentidos e aos valores visíveis e perceptíveis a partir dessa última.

Assim sendo, o sujeito lírico reafirma seus valores de origem transmitidos de geração para geração desde a tradição oral. Curiosamente, esse comportamento nos remete à figura dos *griots*, ou seja, aos guardiões de toda uma cultura perpassada de geração para geração, mediante a uma vocação mediada, preservada e compreendida através da oralidade. Dessa forma, o sujeito lírico, detentor de todo um passado histórico e cultural, legitima a voz ancestral da mulher negra que, até então, foi secularmente silenciada. Convém nos lembrarmos de que é no enfrentamento da resistência que a voz se consolida, porquanto ela demonstra uma preocupação coletiva. Vale notar que as práticas ancestrais são sedimentadas, no texto, através das marcas da oralidade, conforme assegura Laura Padilha: “a milenar arte da oralidade difunde as vozes ancestrais, procura manter a lei do grupo, fazendo-se, por isso, um exercício de sabedoria” (1995, p. 15). Corroborando com esse pensamento, no poema “Vozes guardadas”, a memória e a voz conduzem essa análise, sobretudo nos versos a seguir quando se funda a voz poética que anuncia a polifonia ao fomentar e materializar a memória:

Creia-me, trago vozes antigas, vozes ancestrais
que dominam minhas páginas, as de papéis e as virtuais.
Quando quero dormir, roncam as mais inquietas,
ronronam as mais descansadas, gemem as mais caladas,
gritam as que querem ser libertas, forçando a porta da casa (LUCINDA,
2016, p. 19).

Além da prosopopeia, verificamos no 3º, 4º e 5º verso a elipse do substantivo “vozes” e assinalamos a antítese pautada na oposição dos vocábulos “caladas” / “gritam”. Por esse viés, à luz dessas reflexões, não se pode ignorar a tentativa de flagrar as vozes guardadas e indiretamente indicadas pelo sujeito lírico, bem como de registrá-las e de capturá-las na construção do texto. Ademais, trata-se também de um cruzamento entre vozes que contribuem para a reprodução da própria voz do sujeito lírico: “multidões de vozes me habitam com desenvoltura” (LUCINDA, 2016, p. 17). Dessa forma, o fio condutor dessa voz tenta recuperar outras vozes que a influenciam veementemente no discurso poético. Seja como for, penetrar no espaço interior do sujeito lírico, mesmo que pela via da escrita, chancela a urgência da elaboração de estratégias necessárias para a percepção e a compreensão de que não estamos diante de um poema monológico. Nesse sentido, o leitor é convidado a crer que, nas palavras do sujeito lírico, numa espécie de coro, outras vozes são convocadas no poema.

Nesse momento, é importante não nos esquecermos de que, ao reafirmar essas vozes que ecoam em seus versos, Lucinda não perde de vista os sujeitos de quem fala nos poemas. A partir dessas representações de alteridade, a poeta revela vozes heterogêneas com propósitos diferentes e tenciona efetivamente romper o silêncio das vozes subalternas.

No exercício de capturar essas vozes, a poeta revela a necessidade de também ouvi-las. Afinal de contas, algumas gravitam em torno da sua própria voz, mas há outras que se encontram dispersas ou até mesmo silentes diante da impossibilidade da palavra e do alcance da recepção de alguns elementos associados aos sujeitos marginalizados. Nesse sentido, a complexidade das relações estabelecidas nos poemas de Elisa Lucinda se dá a partir da reconstrução dessas vozes que buscam autenticar um discurso que engendre a existência e a presença desses sujeitos na estrutura cultural e social. Dessa forma, a poeta desperta no leitor a consciência crítica da opressão sofrida por esses sujeitos cujas vozes foram emudecidas. Desse modo, através da poesia, Lucinda interfere

nesse espaço que as marginalizam dando-lhes acolhimento através da palavra. Cumpre, porém, ressaltarmos que, embora tenhamos conhecimento da linguagem inclusiva de gênero e que reconheçamos o ativismo de Lucinda, não adotamos, nesse momento, a prática desse princípio em nossa escrita. Isso porque na articulação e na ação do olhar da poeta, embora haja um apelo para a neutralidade dos gêneros, em alguns momentos, Elisa Lucinda decide representá-los categoricamente, enquanto construção social, de maneira binária justamente para legitimar os diversos conflitos existentes no processo de socialização desses indivíduos.

Evidentemente, olhar para o Outro implica também colocar-se no lugar dele e experimentar as condições de alteridade. Diante dessa experiência, ao buscar a frequência dessas vozes, em "O poema do semelhante", o sujeito lírico opta pela proximidade entre o sagrado e o profano:

O Deus da parecença
que nos costura em igualdade
que nos papel-carboniza
em sentimento
que nos pluraliza
que nos banaliza
por baixo e por dentro,
foi este Deus que deu
destino aos meus versos

[...]

Esse Deus sabe que alguém é apenas
o singular da palavra multidão.

[...]

O Deus soprador de carmas
deu de eu ser parecida
Aparecida
santa
puta
criança
deu de me fazer
diferente
pra que eu provasse
da alegria
de ser igual a toda gente (LUCINDA, 1994, p. 13-15).

O título do poema ironiza a palavra “semelhante”, uma vez que a voz lírica aborda aspectos da diferença e apela por um “Deus da parecnça”. É, portanto, a leitura do poema que favorece a compreensão do sentido contrário no poema. No decorrer dos versos, notamos que o Deus “que nos costura em igualdade” é também aquele que nos pluraliza. Isso porque, através da metonímia, o eu lírico afirma que “Deus sabe que alguém é apenas / o singular da palavra multidão”. Nesse sentido, é importante esclarecermos que

a exemplo do conceito de coletivo na língua portuguesa, que é um singular que representa plurais, assim são determinados seres que, por ancestralidade, por empatia, pelo seu olhar de compaixão à sua volta, embora singulares, representam plurais. Assim como a palavra cardume representa muitos peixes num rio ou num mar, uma pessoa pode representar muita gente em pouco tempo de vida num país (LUCINDA, 2018, não paginado).

Verificamos que essa pluralidade pode ser comprovada quando o eu lírico assume “ser parecida / Aparecida / santa / puta / criança”. Nessa composição, as palavras empregadas pela voz lírica revelam a descrença na semelhança entre os sujeitos. Afinal de contas, nesse poema que abre a obra *O semelhante* (1994), a poeta pressupõe ironicamente que, apesar de as diferenças pesarem sobre o eu lírico, é essa errância que funciona como ponto de interseção entre ele e os outros sujeitos. Nesse sentido, a voz lírica declara: “deu de me fazer / diferente / pra que eu provasse / da alegria / de ser igual a toda gente”. Assinalamos também a antítese formada a partir da oposição estabelecida entre as palavras “igual” e “diferente”.

Em “Poemeto do amor ao próximo”, quando o eu lírico se inclui no poema, não deixa de revelar os conflitos que afetam as relações entre nós e o Outro, a partir das fronteiras sociais e culturais da diferença. Sem dúvida, podemos notar que o papel do sujeito lírico é de desconstruir, através da voz, os aspectos semânticos que marcam a diferença negativamente e de reconstruí-los positivamente a fim de conduzir o leitor a uma mudança de postura e de oportunizar o respeito nas

relações de alteridade e nas construções identitárias, como podemos perceber nos versos a seguir:

Me deixa em paz.
 Deixe o meu, o dele, o dos outros em paz!
 Qualé rapaz, o que é que você tem com isso?
 Por que lhe incomoda o tamanho da minha saia?
 Se eu sou índia, se sou negra ou branca,
 se eu como com a mão ou com a colher,
 se cadeirante, nordestino, dissonante,
 se eu gosto de homem ou de mulher,
 se eu não sou como você quer?
 Não sei por que lhe aborrece
 a liberdade amorosa dos seres ao seu redor.
 Não sei por que lhe ofende mais
 uma pessoa amada do que uma pessoa armada!?
 Por que lhe insulta mais
 quem de verdade ama do que quem lhe engana?
 Dizem que vemos o que somos, por isso é bom que se investigue:
 o que é que há por trás do seu espanto,
 do seu escândalo, do seu incômodo
 em ver o romance ardente como o de todo mundo,
 nada demais, só que entre seres iguais?
 Cada um sabe o que faz
 com seus membros,
 proeminências,
 seus orifícios,
 seus desejos,
 seus interstícios.
 Cada um sabe o que faz,
 me deixe em paz.
 Plante a paz.
 Esta guerra que não se denomina
 mas que mata tantos humanos, estes inteligentes animais,
 é um verdadeiro terror urbano e ninguém aguenta mais.
 "Conhece-te a ti mesmo"
 este continua sendo o segredo que não nos trai.
 Então, ouça o meu conselho
 deixe que o sexo alheio seja assunto de cada eu,
 e, pelo amor de deus,
 vá cuidar do seu (LUCINDA, 2016, p. 229).

Notadamente, o sujeito lírico coloca-se no lugar de si mesmo, mas também no lugar do Outro que, assim como ele, sofre os efeitos da diferença. Na relação de alteridade, identificamos que o sujeito lírico contesta sua representação pelo viés da construção da figura do Outro. Afinal, "o Outro é o outro gênero, o outro é a cor diferente, o outro é a outra sexualidade, o outro é a outra raça, o outro é a

outra nacionalidade, o outro é o corpo diferente” (SILVA, 2000, p. 97). Em suma: o Outro traz em si a marca da diferença. Desse modo, quando Lucinda apresenta os resultados da diferença, convoca o leitor a criar uma consciência crítica sobre o contexto da alteridade. Afinal de contas, repensar essas relações é uma tarefa que implica uma revisão das nossas convicções e questionamentos, bem como uma possível transformação da nossa própria subjetividade. É evidente, portanto, que

nossa sociedade pós-moderna demanda respeito pela heterogeneidade e pela diferença. A posição ética resultante dessa situação implica um questionamento de nossa relação com o outro. Implica uma transformação de nossa subjetividade, a qual começa com o confronto entre diferença e alteridade (PATERSON, 2007, p. 17).

Indubitavelmente, a inserção da temática da diferença e da alteridade não deixa de ser uma consequência do pensamento pós-moderno que, de acordo com Paterson, “tem nos tornado mais sensíveis às diferenças, às representações das vozes marginais e à importância da heterogeneidade” (2007, p. 14-15). Nesse sentido, convém nos lembrarmos de que a diferença entre os sujeitos envolve diversos fatores que tangenciam as questões sociais e culturais de gênero e de raça.

Em “Vozerio”, Elisa Lucinda revela os conflitos existentes entre a voz e a palavra sem, contudo, deixar de expressar a voz através do grito:

Quero explicar meu desejo.
Palavras não me acodem.
Palavras exatas
não me esclarecem a contento.
Palavras que acredito,
palavras que invento!

Sem parar de gritar aqui dentro
vozes me agitam
na calada boca da noite.
Quero cantar os corações cheios,
entender seus enigmas,
traduzir as escolhas,
poetizar devaneios.

mas não sei.
Palavras me dissolvem,
palavras me comovem,
palavras exatas
não me socorrem (2016, p. 448).

Nesse poema, percebemos o conflito entre o eu lírico e as palavras exatas que, para ele, não o “esclarecem a contento” e não o “socorrem”. Entretanto, ele não deixa de assumir o poder que elas exercem sobre ele quando confessa que as palavras o “dissolvem” e o “comovem”. É importante mencionarmos também a anáfora, ou seja, a repetição do vocábulo “palavras”, no início dos versos, enfatizando a polifonia poética.

No artigo “A fina lâmina da palavra”, Leda Martins refaz o percurso da palavra, bem como analisa o corpo negro a partir da poesia “Aviso da lua que menstrua”, de Lucinda. É importante destacarmos que, no artigo “*A mulher em busca da sua totalidade: um estudo do poema Aviso da lua que menstrua de Elisa Lucinda*”, *Patricia Maria dos Santos Santana* também analisa esse poema. Retomando o artigo de Martins, percebemos que a partir da relação estabelecida entre o corpo e a palavra, ela destaca que a palavra “ressoa como efeito de uma linguagem performática do corpo, inscrevendo o sujeito emissor” (1995, p. 80). Diante disso, a partir do seu próprio corpo como espaço de representação, Lucinda estabelece uma profícua relação entre a palavra e a voz que fala, grita e canta, enquanto as palavras diluem-se e liquefazem-se. No poema “A herança ou o último quilombo”, apresentando um olhar crítico sobre o tempo presente, a poeta revela a sobreposição da voz ao silêncio. Assim sendo, sua palavra não pode ser silente e, tal como sua voz, é alta. Resistente, o sujeito lírico nega as prisões, as amarras e as máscaras, ainda que simbólicas. Afinal de contas, a palavra deve permanecer solta, como veremos a seguir:

Por mim, pelo gume de minha palavra alta e rouca
não se sobreporão fascistas, nazistas, racistas, separatistas
qualquer ista, qualquer um que me tente calar, amordaçar minha boca.

Não mais haverá prisões,
ó grande nave louca,

para a minha palavra solta! (LUCINDA, 2016, p. 239).

No final dos versos, indicamos a coincidência dos sons nas palavras “rouca” / “boca”, “louca” e “solta”. Numa espécie de juramento, o eu lírico declara: “por mim, pelo gume de minha palavra alta e rouca”. Diante do exposto, é possível percebermos a palavra comparada ao corte de uma lâmina afiada, ou seja, a um instrumento de luta. Ademais, a altura e a rouquidão da palavra revelam o confronto com o silenciamento. Cumpre ressaltarmos a assonância na repetição sequenciada e articulada das palavras “fascistas, nazistas, racistas separatistas”. Desse modo, o eu lírico demonstra uma postura intransigente perante àqueles que não aceitam as diferenças e que, de alguma forma, tentam veementemente silenciar, entrecruzar ou contaminar seu discurso. Não obstante, há uma distinção na projeção dessas vozes de tal modo que, no processo de interação, o leitor consegue encontrar a entonação que fideliza a locução e favorece a compreensão dessas vozes inquietas, conforme a expressão utilizada por Inocência Mata, na obra *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta* (2001).

Evidentemente, é importante pontuarmos que, mediante a essa bagagem simbólica de vozes também ancestrais, percebemos que a resistência é sedimentada pela tradição oral e é retomada por essa sabedoria que, via de regra, é relativizada e emaranhada pela própria voz do sujeito enunciador que cumpre seu papel ao recuperá-las, resgatá-las e também guardá-las. Tal afirmativa pode ser comprovada nos versos que seguem, quando a poeta dá voz às mulheres que, via de regra, experimentam a violência:

Ainda
 o homem matando a mulher
 ainda o homem esculachando a
 mulher
 Ainda o homem espancando
 Estuprando
 Violentando
 Arrombando
 a casa que toda mulher é.

 Não pensava que as velhas dores

seriam ainda dores do século 21.

[...]

Sabemos o que há e o que houve:

Woman is the negger [sic] of the world! (LUCINDA, 2016, p. 266).

Notadamente, ao acessar os arquivos históricos em sua memória, o eu lírico constata que a violência atual é uma continuidade da violência do século passado. Para tanto, ele utiliza a anáfora, no início dos versos, para realçar a interrupção através da palavra "ainda". Além disso, tal afirmativa pode ser também validada pela presença dos verbos "matando", "esculachando", "espancando", "estuprando", "violentando" e "arrombando" estarem no gerúndio. Considerando o último verso desse poema, é importante ressaltarmos que ser mulher negra não implica a mesma luta das mulheres brancas. Todavia, se levarmos em conta as políticas de dominação, especificamente, perceberemos que os homens brancos ocupam a posição superior na pirâmide ideológica. Em seguida, posicionam-se as mulheres brancas. Logo abaixo, seguem os homens negros. Por fim, a última posição é ocupada pelas mulheres negras. Essa realidade favorece a nossa compreensão, no último verso do poema, quando percebemos o porquê de a mulher ser "o negro do mundo". Em virtude da deficiência de irmandade entre as mulheres e com o intuito de desconstruir a romantização em torno da palavra sororidade, não é à toa que Vilma Piedade cunhou o conceito de dororidade. Desse modo, ela explica que "sororidade, etmologicamente falando, vem de sóror- irmãs. Dororidade, vem de Dor, palavra-sofrimento" (2017, p. 17). Nesse sentido, o caráter emblemático de irmandade não significa a garantia de uma confiabilidade, aliança e responsabilidade diante dos interesses do coletivo. Em contrapartida, revela que a dor pode sim, unir as pessoas.

Se por um lado Elisa Lucinda dá voz aos problemas sociais da mulher, relacionados às questões de gênero, por outro lado, ela não fecha os olhos para os problemas enfrentados pelo homem negro. Dessa forma, dá voz também a esses sujeitos, vítimas das injustiças ocasionadas por questões étnicas. Em razão disso, aborda o genocídio como consequência da escravidão. Logo no início do

poema “Carta negra ou o sol é para todos”, identificamos o incômodo da poeta ao deparar-se com os privilégios concedidos aos brancos e negados aos negros:

O menino preto queria ser engenheiro
 mas o policial o mata primeiro.
 Não tem apartheid?
 Mas sabemos onde estão
 cada uma destas etnias,
 onde encontrá-las entre a justiça e seus pavios!
 [...]
 Trocando em miúdos,
 depois do genocídio de índios,
 seguido de quatro séculos de crudelíssima negra escravidão
 provou-se o irreversível dessas primeiras asneiras,
 pois ainda com elas matamos a justiça do presente e do futuro.
 Uma danosa doideira,
 com a obra das escravidões
 rasga-se a bandeira brasileira (2016, p. 264-265).

Lucinda também denuncia o genocídio e a escravidão como problemas estruturais. Para tanto, ressignifica o termo *apartheid* para nomear essa distinção social que, sem dúvida, também segrega os negros no Brasil. Vemos, portanto, que a diferença é inegável e que ela é um elemento fundante na organização social. Em vista disso, cumpre ressaltarmos outro traço pertinente que diz respeito à representação da alteridade quando percebida de maneira negativa. É preciso, no entanto, reconhecermos que a violência é um elemento definidor e intrínseco capaz de determinar e de revelar quais corpos importam para a sociedade ou não. A propósito dessa intolerância, Lucinda apresenta uma grande crítica ao passado do genocídio e da escravidão. Por conseguinte, ela aborda as nuances da violência que, de certo modo, apresenta-se de maneira cíclica e violando a integridade dos sujeitos. Ademais, menciona o gesto agressivo de rasgar, dessa forma, a bandeira. Ora, se existe uma continuidade na “obra das escravidões”, é contraditório que seu lema seja, então, ordem e progresso.

Em “Violência”, o sujeito lírico mantém sua voz direcionada para as questões sociais e, principalmente, para os meninos pobres e pretos do Brasil. Mais uma vez, a violência protagoniza e determina os conflitos sociais e de raça, nos versos

de Elisa Lucinda, bem como articula a realidade desses meninos que, por várias razões, vivenciam experiências intrigantes num contexto que não lhes oportuniza o mérito dos mesmos benefícios de um sujeito rico e branco em seu país:

São meninos tornados homens cedo demais.
sofreram, fugiram, choraram,
assumiram o lugar dos pais.
Tão pequenos e já respondendo por educações,
confusões, tantas funções na casa:
separar as brigas, retirar a mãe bêbada na calçada,
uma indignidade, tantas incumbências sobre os miúdos ombros.
Precoces decisões,
uma maldade pra quem ainda não está pronto não.
Tanta responsabilidade sobre os seus outros irmãos (2016, p. 236).

É importante sinalizarmos que os verbos “sofreram”, “fugiram”, “choraram” e “assumiram” indicam as ações que contribuíram para a transformação precoce desses meninos. Além disso, a voz lírica lista outros gestos e atitudes desses sujeitos em oposição aos “miúdos ombros” que possuem. É por essa razão que o eu lírico expressa sua indignação utilizando os advérbios de intensidade “tanto” e “tantas”, bem como estabelece uma rima entre os vocábulos “indignidade” / “maldade” / “responsabilidade”. Desse modo, a poeta destaca o embate entre a insuficiência de elementos para a formação dos “meninos pobres e pretos do Brasil” e, ao mesmo tempo, apresenta a cobrança daquilo que não é oferecido para que esses sujeitos se tornem, de fato, cidadãos. Nesse sentido, o eu lírico demonstra seu descontentamento quando declara:

Tendo recebido nem a metade
exigimos dele um inteiro cidadão.
Não, não aguento mais!
Os meninos pobres e pretos do Brasil,
são tornados homens cedo demais (LUCINDA, 2016, p. 236).

Destacamos a anáfora, ou seja, a repetição do advérbio “não” para intensificar o descontentamento com o contexto social brasileiro. Curiosamente, o amadurecimento forçado desses meninos nos remete ao poema “Lua nova

demais”, poema-canção em que Lucinda dá voz às meninas que moram na rua e cujos corpos são vulneráveis e, constantemente, violados:

Dorme tensa a pequena
sozinha como que suspensa no céu
Vira mulher sem saber
sem brinco, sem pulseira, sem anel
sem espelho, sem conselho, laço de cabelo, bambolê
sem mãe perto,
sem pai certo
sem cama certa,
sem coberta,
vira mulher com medo,
vira mulher sempre cedo.
[...]
E tem medo
de ser estuprada
pelos bêbados mendigos do Aterro
tem medo de ser machucada, medo.
[...]
Sonha e acorda mal
porque menina na rua,
é muito nova
é lua pequena demais
é ser só cratera, só buracos,
sem pele, desprotegida, destratada
pela vida crua
É estar sozinha, cheia de perguntas
sem resposta
sempre exposta, pobre lua
É ser menina-mulher com frio
mas sempre nua (2005, faixa 15).

A plurissignificação da lua nova demais está diretamente associada à construção da imagem poética, capaz de estabelecer uma simetria entre as meninas e a lua. Ao compará-las, verificamos o crescimento solitário da lua e, do mesmo modo, o crescimento dessas meninas. Embora elas sejam estruturalmente marginalizadas, a poeta utiliza o recurso da anáfora para realçar o medo delas. Além das rimas, verificamos a assonância presente nos vocábulos “rua”, “lua”, “nua”. Como podemos perceber, a elipse é responsável por marcar a omissão da oração “vira mulher sem saber”. Se, por um lado, a frequência da preposição “sem” indica uma anáfora que reforça a carência de afeto e de recursos materiais,

por outro a repetição da palavra “vira” realça a ideia de que, mesmo desprovidas de quase tudo, essas meninas brutalmente transformam-se em mulher.

Com efeito, assim como os homens do poema “Violência” “são tornados homens cedo demais”, as meninas de “Lua nova demais” enfrentam de outra maneira um amadurecimento também precoce demais. Logo, a recorrência dessa temática reafirma a preocupação da poeta com a realidade dessas vozes silenciadas que, aparentemente, não importam para os detentores do poder.

É importante esclarecermos que, nas poesias de Elisa Lucinda, as demandas são coletivas. Consequentemente, a polifonia ocorre de maneira labiríntica em sua obra. Isso, porque a poeta se pulveriza e se despersonaliza para multiplicar-se em diversas experiências que nos possibilitam a percepção de vários *eus*, mas também de um *e/e*, ocasionando uma espécie de “pulverização de vozes e perspectivas”, em seus poemas, conforme a expressão utilizada pela crítica literária Inocência Mata (2009, p. 201). Temos, portanto, que admitirmos que mais do que a enunciação do discurso é indubitável a representação do coro de outras tantas vozes que, no exercício das suas funções, condicionam o sujeito lírico a promover a ruptura do silêncio marginalizado e a relativizar a perspectiva do olhar da poeta Elisa Lucinda. Afinal de contas, se antes só existia a representação da voz do negro na oralidade, agora, cumpre-se materializá-la também na letra.

Evidentemente, Lucinda apresenta todo um cuidado com as vozes que são tão presentes em sua produção literária. Nesse sentido, é importante mencionarmos, mais uma vez, que um dos títulos das suas obras recebe o nome de *Vozes guardadas* (2016). Essa cristalização ocorre, na obra da poeta, em função da gestualização do eu lírico de guardá-las, de ouvi-las e, ao mesmo tempo, de ecoá-las e de transmiti-las ao leitor permitindo assim que essas vozes sejam revisitadas e, dessa forma, marquem presença na poesia no instante em que elas se tornam palavras. Sabemos, com Padilha, que “a peleja entre a voz e a letra ganha vulto

e, ao fim e ao cabo, ambas se entrelaçam, formando o entrelugar onde a palavra ao mesmo tempo faz sua revolução e sua festa” (PADILHA, 1995, p. 172).

Notadamente, Elisa Lucinda abarca as experiências e os interesses coletivos do seu grupo étnico e os modela em seus versos sem, contudo, perder de vista a recordação que assinala as cicatrizes pungentes do passado escravocrata, como podemos perceber no poema “Mulata exportação”. Antes de mais nada, é importante ressaltarmos que no artigo “A poesia combatendo estereótipos: uma análise de ‘Mulata Exportação’ de Elisa Lucinda”, *Patricia Maria dos Santos Santana analisa o referido poema e o elege como o mais engajado da poeta*. Em “Mulata exportação”, verificamos que Lucinda traz à tona as tensões raciais que ainda persistem em nossa sociedade desde a época da colonização. Para tanto, o eu lírico emprega palavras que, sem dúvida, pertencem ao campo semântico do escravismo e do seu resquício estrutural: “em mim tu esqueces tarefas, / favelas, senzalas, nada mais vai doer” (LUCINDA, 1994, p. 180). De certo modo, esse verso nos remete ao movimento de eugenia que, no Brasil, legitimava a segregação e o embranquecimento da raça negra. Nesse sentido, a crítica acirrada da poeta, muito provavelmente, concentra-se no processo de miscigenação que propunha a eliminação dos negros como consequente forma de eliminação dos aspectos ruins da sociedade brasileira. Em “Mulata exportação”, fica muito evidente a antítese, ou seja, a oposição do pensamento dos interlocutores, pois, se por um lado o homem negro quer esquecer o passado, por outro lado a voz lírica faz questão de lembrá-lo:

Olha aqui meu senhor:
 eu me lembro da senzala
 e tu te lembras da casa-grande
 e vamos juntos escrever sinceramente outra história (LUCINDA, 2006,
 p. 181).

Regina Dalcastagnè nos chama a atenção para o fato de que “o silêncio dos marginalizados é coberto por vozes que se sobrepõem a eles, vozes que buscam falar em nome deles” (2002, p. 35). Entretanto, percebemos uma ruptura desse

silêncio histórico quando essa mulher ganha voz na poesia e, em resposta ao torpe argumento do homem branco, recusa o esquecimento do passado. Dessa forma, a anáfora “lembro” / “lembras” no meio dos versos demonstra a insistência do eu lírico de lembrar e, ao mesmo tempo, de realçar a fenda que existe entre o passado desses sujeitos. Entretanto, no último verso do poema, a mulher negra sugere ao homem uma proximidade entre eles para que haja a reconstrução de uma outra história cujo final deve ser essencialmente diferente do anterior. Por essa razão, verificamos também que Lucinda “endossa que a mulher rompe com o silêncio, sedimenta sua voz e, a partir da subjetividade, adquire também uma consciência coletiva que visa uma tentativa de igualdade de direitos, de escolhas, de resistência e de autonomia sobre o próprio corpo” (ANICETO; NOGUEIRA, 2019, p. 313). É justamente a partir dessa abertura que ocorre a formação do corpo-discurso e da fala-escrita e que se funde, num só ato, a resistência. Daí é importante tangenciarmos nossa análise na indagação de Walter Benjamin quando nos diz que “não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram?” (1987, p. 223). No tocante a essa questão, temos que concordar efetivamente com Benjamin.

Como é sabido, é nas entrelinhas da literatura dita canônica que, muitas vezes, encontramos o silêncio dessas vozes. Todavia, a ausência dessa interlocução resulta num processo que reafirma a invisibilidade desses sujeitos historicamente subjugados. Nota-se, para tanto, que a partir dessa poética da alteridade, a rasura nessa lacuna silente permite a compreensão, a contribuição e o traçado de outras vozes experientes, numa relação de cumplicidade, na literatura de autoria negra. Notadamente, o conflito estabelecido a partir da alteridade faz com que esses corpos percebidos como elementos significativos expressem, ainda que de maneira não verbal, algum discurso. Assim sendo, a palavra torna-se, pois, uma descoberta conduzida pela experiência performativa cuja centralidade do corpo funciona como um elemento performador que potencializa a palavra, a voz, o movimento e o próprio silêncio desses sujeitos. Por isso, nos parece legítimo afirmarmos que há uma superação da experiência perceptiva de

Elisa Lucinda diante da materialidade da linguagem que se cumpre a partir dos movimentos que denotam uma experiência estética a partir daquilo que ela ouve ou vê.

Ao assumir o esforço de vivificar essas vozes através da literatura, não podemos negar que, embora Lucinda tenha plena consciência da importância do ressurgimento dessas vozes antigas, não podemos nos distanciar da seguinte assertiva: “a realidade mostra que a escuta é bem mais difícil e perigosa do que parece” (HOLLANDA, 2018, p. 241). Em sentido restrito, podemos considerar que o intuito dessa escritora é sublinhar, dessa forma, a ausência e a presença em seus poemas (HOOKS, 2019, p. 37). Seguindo essa linha de raciocínio, em “Suicidas invisíveis”, Lucinda demonstra um comportamento contemplativo a fim de inserir perspectivas para que possa, efetivamente, compreender os motivos que levam esses sujeitos socialmente inaudíveis a ceifarem suas vidas:

São jovens senhores e senhoras
se despedindo dos agoras.
Desembarcam da vida
antes que se cumpra o destino,
antes de escrito o percurso,
sem giletes, sem tiros,
sem cortar os pulsos,
sem se jogar dos edifícios,
sem abrir o gás
dão para trás na lida,
focados no passado e suas dores,
no pretérito de suas frustrações,
no fungo dos rancores.
Esses personagens e suas ações
vão dando cabo do viver,
começam a produzir a morte
e ninguém vê (2006, p. 244).

Quando a voz lírica repete a preposição “sem”, sugere que mesmo sem praticar uma ação e sem ter um instrumento para tirar a própria vida, esses sujeitos silenciosamente produzem suas mortes motivados pelas “dores”, “frustrações” e, metaforicamente, pelo “fungo dos rancores”. É, portanto, a recorrência desse ressentimento e a indiferença dos outros que colaboram, de fato, para que eles

desistam de viver. É importante assinalarmos também que Fernanda Hott, em seu estudo “Morrendo durante a vida: Elisa Lucinda e Sylvia Plath”, analisa a temática da morte nessas poetisas. Entretanto, em Lucinda, Hott analisa o poema “No elevador do filho de Deus” que, sem dúvida, traz uma proposta bem diferente, no que diz respeito à percepção, à construção e à compreensão da morte de “Suicidas invisíveis”. Nesse poema, a voz lírica apresenta profunda empatia quando opta por olhar para a dor do Outro que, ao experimentar a indiferença, tenta desaparecer de si mesmo e, com efeito, precipita-se para a construção de sua própria morte, imperceptível aos olhos do Outro, “e ninguém vê”.

Demonstrando bastante lucidez em seus discursos, Elisa Lucinda utiliza uma fala desafiadora de vozes que não foram ouvidas, mas subjugadas e que “emergem da resistência constante e da profunda convicção de que essas forças podem ser curativas, podem nos proteger da desumanização” (HOOKS, 2019, p. 36). A partir desse gesto político, essas vozes contrariam o discurso opressivo do poder que acredita que “aquilo que é ameaçador deve ser necessariamente apagado, aniquilado e silenciado” (HOOKS, 2019, p. 37). Há que se pensar, ainda, que a ênfase sobre essas vozes revela, resgata e legitima, através do discurso poético, a possibilidade de desestruturar as relações de poder que sufocam as estruturas sociais. Nesse sentido, essas vozes insurgentes, bem como a voz autoral de Elisa Lucinda revela a necessidade de uma revisão dos valores estéticos que fundamentam o cânone literário.

Para terminar, julgamos plausíveis e compreensíveis as considerações sobre a presença de outras vozes, nas poesias de Elisa Lucinda, além da voz do sujeito lírico em seus poemas. Entretanto, essa percepção só é possível a partir da representação da alteridade que, sem dúvida, alude às vozes anônimas cerzidas e engendradas no seio da cultura dos sujeitos líricos, bem como indicadas nos poemas analisados. Desse modo, Lucinda abdica de sua própria voz para criar vozes por meio de sujeitos líricos distintos que falam, cantam, gritam, rompem o

silêncio compulsório e recriam novos pactos a fim de elaborar, com urgência, outros discursos de resistência sobre as rasuras e as lacunas de silêncio desconstruídas a partir da insurreição das referidas vozes. Diante da impossibilidade da construção de uma relativa unidade formal e semântica capaz de construir uma uníssona voz, o sujeito lírico dos poemas de Elisa Lucinda não deixa de exprimir que assim como a voz, o silêncio marca sua presença no discurso e transcende até mesmo o indizível.

Referências:

ANICETO, Patrícia de Paula; NOGUEIRA, Nícea Helena de Almeida. Uma leitura de Elisa Lucinda pelo viés do pensamento decolonial do corpo e do gênero. *Antares: Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, v. 11, n. 22, p. 303-321, jan./abr. 2019. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/7107>> Acesso em: 10 jan. 2020.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Quatro, 2000.

CARVALHO, Leticia Queiroz de. A palavra refletida: a metapoética em Elisa Lucinda. In: OLIVEIRA, Luiz Romero et al. (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas: I Seminário sobre o autor capixaba*. Vitória: Flor&Cultura, 2004. Resumos [...].

DALCASTAGNÈ, Regina. Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 20, p. 33-77, jul./ago., 2002. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2214/1773>>. Acesso em: 17 abr. 2020.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOOKS, bell. *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*. Tradução de Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

HOTT, Fernanda de S. Morrendo durante a vida: Elisa Lucinda e Sylvia Plath. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: GM, 2008, v. 3, p. 189-194.

LORDE, Audre. *Irmã outsider: ensaios e conferências*. Tradução de Stephaine Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LUCINDA, Elisa. Tudo o que eu ganhei na vida foi a poesia que me deu. Entrevista concedida a Regina Zappa. Estação Sabiá. 16 maio 2019. Disponível em: <<https://www.brasil247.com/cultura/elisa-lucinda-tudo-o-que-eu-ganhei-na-vida-foi-a-poesia-que-me-deu>> Acesso em: 10 jan. 2020.

LUCINDA, Elisa. A herança da mulher-tribo. *Veja*, São Paulo, 26 mar. 2018. Disponível em: <<https://complemento.veja.abril.com.br/pagina-aberta/mulher-tribo.html>> Acesso em: 30 abr. 2020.

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

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

LUCINDA, Elisa. *A fúria da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

LUCINDA, Elisa. *O semelhante*. São Paulo: Massao Ohno, 1994.

MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira*, Belo Horizonte, v. 17, p. 55-84, 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/issue/view/221/showToc> Acesso em: 30 abr. 2020.

MATA, Inocência. Pepetela: a releitura da história entre gestos de reconstrução. In: CHAVES, Rita; MACEDO, Tania (Org.). *Portanto... Pepetela*. São Paulo: Ateliê, 2009. p. 191-207.

MATA, Inocência. *Literatura angolana: silêncios e falas de uma voz inquieta*. Luanda: Kilombelombe, 2001.

PADILHA, Laura Cavalcante. *Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana no século XX*. Rio de Janeiro: Eduff, 1995.

PATERSON, Janet M. Pensando o conceito de alteridade hoje. Entrevista concedida a Sandra Regina Goulart Almeida. Tradução de Alcione da Cunha Silveira. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 16, p. 13-19, jul./dez., 2007.

PIEDADE, Vilma. *Dororidade*. São Paulo: Nós, 2017.

SANTANA, Patricia Maria dos Santos. A mulher em busca da sua totalidade: um estudo do poema "Aviso da lua que menstrua" de Elisa Lucinda. *Desenredos*, Piauí, ano V, nº 16, p. 1-13, jan./fev./mar., 2013. Disponível em: <<http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/16-artigoElisaLucindaPatriciaSantana.pdf>> Acesso em: 30 abr. 2020.

SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: _____. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 73-102.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2018.

RESUMO: A voz, na literatura afro-brasileira, apresenta-se como desafio à reflexão teórica visto que ela se articula e se propõe a romper com o silêncio ancestral, numa espécie de pacto entre a voz e a palavra. O objetivo deste ensaio é promover a fundamentação dessa análise a partir do *corpus* literário das poesias de Elisa Lucinda que permitem que o eu lírico retome a voz ausente que ecoa em seus versos. Concluímos que, nas poesias analisadas, ao experimentar a alteridade, a voz autoral posiciona seu discurso, diante dos problemas sociais, reafirmando sua resistência. Como ponto de partida e suporte teórico, usamos os textos de bell hooks, Patricia Hill Collins, Gayatri Spivak e Audre Lorde. Para tanto, discutimos trabalhos de outros autores e críticos sem, portanto, esgotar todas as possibilidades deste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia de autoria feminina negra. Elisa Lucinda. Alteridade. Resistência.

ABSTRACT: In African Brazilian Literature the speaker's voice is shown as a challenge to theoretical reflection since it is articulated and aims at breaking away from ancestral silence in a type of pact between voice and word. This essay has as purpose to promote the basis for analyzing Elisa Lucinda's poems as literary *corpus* since in them the speaker resumes her absent voice that echoes in the writer's lines. We conclude that the poet's voice poses her discourse on social issues when it faces otherness reaffirming its resistance in the analyzed poems. As a starting point and theoretical approach we have used the texts of bell hooks, Patricia Hill Collins, Gayatri Spivak and Audre Lorde. For such we discuss other authors and critics' work without exhausting all the possibilities of this article.

KEYWORDS: Black female poetry. Elisa Lucinda. Otherness. Resistance.

Recebido em: 17 de fevereiro de 2020

Aprovado em: 10 de maio de 2020