

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA (UFU)
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA (ILEEL/UFU)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS (PPGLIT/UFU)

MARIA CAROLINA RODRIGUES BASTOS DA SILVA

O PROJETO POÉTICO LITERÁRIO CUÍRLOMBISTA DE TATIANA
NASCIMENTO: uma análise das obras “lundu” e “07 notas sobre o apocalipse, ou
poemas para o fim do mundo”

UBERLÂNDIA/MG

2023

MARIA CAROLINA RODRIGUES BASTOS DA SILVA

**O PROJETO POÉTICO LITERÁRIO CUÍRLOMBISTA DE TATIANA
NASCIMENTO: uma análise das obras “lundu” e “07 notas sobre o apocalipse, ou
poemas para o fim do mundo”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGLIT) da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito para obtenção de título de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de pesquisa: 2 – Literatura, Representação e Cultura.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Cintia Camargo Vianna

UBERLÂNDIA/MG

2023

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

S586
2023 Silva, Maria Carolina Rodrigues Bastos da, 1998-
O projeto poético literário cuírlombista de tatiana nascimento [recurso eletrônico] : uma análise das obras "lundu" e "07 notas sobre o apocalipse, ou poemas para o fim do mundo" / Maria Carolina Rodrigues Bastos da Silva. - 2023.

Orientador: Cintia Camargo Vianna.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2023.244>

Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Vianna, Cintia Camargo, 1977-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:
Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e
atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	26 de abril de 2023	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	18:00
Matrícula do Discente:	12012TLT011				
Nome do Discente:	Maria Carolina Rodrigues Bastos da Silva				
Título do Trabalho:	O projeto poético Literário Cuírlombista de Tatiana Nascimento: uma análise das obras "lundu" e "07 sobre o apocalipse, ou poemas para o fim do mundo"				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	2 - Literatura, Representação e Cultura				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Produzindo Afrointelectuais: Manuel Zapata Olivella e Abdias Do Nascimento forjando um pensamento Afrotransnacional				

Aos vinte e seis dias do mês de abril do ano de dois mil e vinte três, às 14h, reuniu-se, no formato híbrido: por videoconferência e presencialmente, no Bloco U Sala 209 do Campus Santa Mônica, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos (as) Professores (as) Doutores (as): Cíntia Camargo Vianna / ILEEL-UFU, orientadora da candidata (Presidente), Luciana Borges / UFCat, Camila Soares López / ILEEL -UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.^a Dr.^a Cíntia Camargo Vianna, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente Maria Carolina Rodrigues Bastos da Silva, a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessiva, às examinadoras, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **LUCIANA BORGES, Usuário Externo**, em 26/04/2023, às 16:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cintia Camargo Vianna, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/04/2023, às 20:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Camila Soares López, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/04/2023, às 21:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Carolina Rodrigues Bastos da Silva, Usuário Externo**, em 28/04/2023, às 09:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4451889** e o código CRC **B6EC2EC8**.

Dedico esta dissertação às mulheres de minha vida, à minha tia Fabiana (*in memoriam*), que me protege no plano espiritual, à minha avó Teresa de Jesus Azevedo, que me ensinou a ter fé, à minha mãe, Luciana, que me permitiu realizar os meus sonhos, e à minha tia Izaura, que sempre confiou em mim. Sem elas, esta pesquisa não seria possível.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço à Oxum e à Nossa Senhora, por conduzirem meus passos até aqui, dando discernimento, proteção e sabedoria. À minha mãe Luciana e a meu irmão Herlon Felipe, por serem minhas fortalezas, permitirem realizar meus sonhos e sempre me apoiarem. Às minhas avós Teresa de Jesus e Dionísia Ramos, por me ensinarem a importância da fé, por serem meus maiores exemplos de mulheres negras e me mostrarem caminhos possíveis para a vida pela em diáspora. Aos meus Tios Alex, Izaura e Fabiana (*in memoriam*), por me ensinarem que os sonhos não têm limites.

Agradeço à minha orientadora, Professora Dr^a Cintia Camargo Vianna, pela paciência, disponibilidade, amizade e incentivo, ao me orientar desde a Iniciação Científica, a quem devo grande parte de minha formação acadêmica. Agradeço-a, também, pela confiança disponibilizada junto ao projeto de extensão “Lendo Mulheres Negras”, no qual me permitiu ser coordenadora pedagógica e atuar com o incentivo à leitura de literatura de autoria feminina negra.

Aproveito para agradecer ao Coletivo de Pesquisa em Poéticas Afrolatinoamericanas e Diaspórica (YALODÊ-GEPLAFRO/UFU/CNPq), por ao longo de seis anos contribuir diretamente com o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço a todos os integrantes que compartilharam leituras e discussões, especialmente à integrante Mireile Silva Martins, pela amizade, apoio e partilhas acadêmicas e de vida. Aproveito para agradecer à Laila Dias pela amizade e companheirismo incondicionais ao longo desse período.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo fomento, apoio financeiro e contribuição com o conhecimento científico desenvolvido no Brasil. Agradeço à Universidade Federal de Uberlândia (UFU), ao Instituto de Letras e Linguística (ILEEL/UFU) e ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGLIT/UFU), pelos inúmeros momentos vivenciados, pelo incentivo à pesquisa, ensino e extensão.

Por último, agradeço ao Programa de Educação Tutorial do curso de Letras (PET LETRAS/UFU), por fazer parte de minha formação acadêmica e despertar em mim o interesse pela pesquisa qualificada, à Diretoria de Cultura (DICULT/UFU), por ser exemplo no desenvolvimento de ações de extensão e abrir portas aos projetos desenvolvidos por discentes, os projetos realizados pelo YALODÊ-GEPLAFRO com apoio da DICULT contribuíram com a minha formação. E à Pro-reitoria de Apoio Estudantil (PROAE/UFU), pois sem assistência estudantil, eu não teria chegado até aqui.

*“Brigam Espanha e Holanda
Por que não sabem que o mar
É de quem sabe amar”
(Milton Nascimento, 1980)*

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma análise do projeto poético de Tatiana Nascimento a partir das obras “lundu” e “07 notas sobre o apocalipse, ou poemas para o fim do mundo”. Em manifesto intitulado “Cuírlombismo literário: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor”, a autora propõe o neologismo “cuírlombismo” para assentar sua poesia entre as dimensões quilombo e *queer* ou *quare*. Então, temos como objetivos específicos: analisar a representação erótica do corpo feminino negro nas obras evidenciadas; e investigar em que medida as categorias *queer*, quilombo, e as dimensões erótica e gozo pleno aparecem nas obras como forma de enfrentamento ao racismo e às representações coloniais. Para definir o conceito de quilombo, foram utilizadas as propostas de Abdias do Nascimento (1980) e Beatriz do Nascimento (2006), os teóricos propõem que o quilombo, para além de território de luta em diáspora, é um campo social político e economicamente organizado que existe desde o período pré-diaspórico e transpassa, especialmente, pelo corpo. Como uma dimensão corpórea, Oyèrónké Oyèwùmí (2021), teórica nigeriana, indaga que o corpo diaspórico deve ser interpretado por meio de uma cosmopercepção, em que todos os sentidos fazem parte, pois o corpo é o primeiro a sentir o mundo. Atrelado a essa ideia de corporeidade, o erotismo se torna uma dimensão potente para transgredir, por meio do sagrado, as práticas estereotípicas que a civilização colonial estipulou para o corpo feminino negro. De acordo com Georges Bataille (2021), o erotismo é uma dimensão puramente humana, uma vez que somente os sujeitos humanos podem erotizar a atividade sexual, devido à necessidade por continuidade. Essa continuidade está atrelada à anulação do abismo existente entre um ser e outro. Análoga a essa concepção, a teórica feminista norte-americana Audre Lorde (2009) indaga que o erotismo funciona enquanto partilha, por isso foge da lógica individualista dos seres. Para ela, em fonte do erótico, podemos viver plenamente, uma vez que o gozo estará por toda parte, não apenas na atividade sexual. No entanto, insere-se nesta pesquisa como problemática a necessidade de discutir onde se encontram o gênero e sexualidade em contexto diaspórico. Por isso, Tatiana Nascimento utiliza as analíticas *queer* e *quare* (MORAES, 2020) em seu projeto poético. Pensando no erotismo enquanto energia necessária para a vida plena, na poesia de Tatiana Nascimento, foi concluído que ele aparece por meio da cosmopercepção africana, figurado nas imagens das Orixás Oxum, Iemanjá e Iansã, e aparecidas por meio de Itãs, os quais são evidenciados ao longo deste texto.

Palavras-chave: tatiana nascimento; cuírlombismo; erotismo; cosmopercepção; água.

ABSTRACT

This research proposes an analysis of the poetic project of Tatiana Nascimento from the works "lundu" and "07 notes on the apocalypse, or poems for the end of the world". In a manifesto entitled "Cuírlombismo literario: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor", the author proposes the neologism "cuírlombismo" to settle her poetry between the quilombo and queer or quare dimensions. So we have as specific objectives: to analyze the erotic representation of the black female body in these books; and to investigate to what extent the categories queer, quilombo, and the erotic dimensions and full enjoyment appear in the works as a way of confronting racism and colonial representations. To define the concept of quilombo, we used the proposals of Abdias do Nascimento (1980) and Beatriz do Nascimento (2006). The theorists propose that the quilombo, besides being a territory of struggle in diaspora, is a social political and economically organized field that has existed since the pre-diasporic period and passes, especially, through the body. As a corporeal dimension, Oyèrónké Oyèwùmí (2021), a Nigerian theorist, inquires that the diasporic body should be interpreted through a cosmoperception, in which all senses are part, because the body is the first to feel the world. Linked to this idea of corporeality, eroticism becomes a powerful dimension to transgress, through the sacred, the stereotypical practices that the colonial civilization stipulated for the black female body. According to Georges Bataille (2021), eroticism is a purely human dimension, since only human subjects can eroticize sexual activity, due to the need for continuity. This continuity is linked to the annulment of the abyss between one being and another. Analogous to this conception, the North American feminist theorist Audre Lorde (2009) inquires that eroticism works as sharing, so it escapes from the individualistic logic of beings. For her, at the source of the erotic, we can live fully, since jouissance will be everywhere, not only in sexual activity. However, inserted in this research as problematic is the need to discuss where gender and sexuality meet in a diasporic context. Therefore, Tatiana Nascimento uses queer and quare analytics (MORAES, 2020) in her poetic project. Thinking about eroticism as a necessary energy for a full life, in Tatiana Nascimento's poetry, it was concluded that it appears through the African cosmoperception, figured in the images of the Orixás Oxum, Iemanjá and Iansã, and appeared through Itãs, which are evidenced throughout this text.

Keywords: tatiana nascimento; cuírlombismo; eroticism; cosmoperception; water.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Poema “o pólen púrpura da palavra”	30
Figura 2 – Poema “beliz”	33
Figura 3 – Poema “pa ojere”	35
Figura 4 – Poema “prenda minha”	37
Figura 5 – Capa e contra-capa obra “07 notas sobre o apocalipse ou <i>poemas para o fim do mundo</i> ”	39
Figura 6 – Abertura primeira seção	39
Figura 7 – Poema “cuier A.P (ou “oriki de shiva”)”	39
Figura 8 – Seção poema “cuier paradiso”	44
Figura 9 – Poema “cuier paradiso”	44
Figura 10 – Seção poema “amor é uma tecnologia de guerra”	47
Figura 11 – Poema “amor é uma tecnologia de guerra”	47
Figura 12 – Seção poema “manifesta queerlomba cuirlomba”	51
Figura 13 – Poema “manifesta queerlomba cuirlomba”	51
Figura 14 – Poema “mundo vasto”	53
Figura 15 – Poema “sequilho”	55
Figura 16 – Poema “terra estéreo”	57
Figura 17 – Poema “gasta”	58
Figura 18 – Poema “clichê”	60
Figura 19 – Poema “virei no que chama”	64
Figura 20 – Início poema “diz/faço qualquer trabalho, y m/eu amor de volta todo dia”	69
Figura 21 – Continuação poema “diz/faço qualquer trabalho, y m/eu amor de volta todo dia”	72
Figura 22 – Final poema “diz/faço qualquer trabalho, y m/eu amor de volta todo dia”	73
Figura 23 – Poema “transmutá”	76
Figura 24 – Obra Lundu	83
Figura 25 – Poema “marabô”	84
Figura 26 – Poema “a revolta de Odoyá”	85
Figura 27 – Poema “lundu”	88
Figura 28 – Poema “a borda horizontal eh toda mar”	98
Figura 29 – Poema “onira”	100
Figura 30 – Poema “en tu me ser”	103

Figura 31 – Poema “a pele do tambor parece rasa”	104
Figura 32 – Poema “ilú”	105
Figura 33 – Poema “plexo”	107
Figura 34 – Poema “sexo”	107

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 CAPÍTULO I – CUÍRLOMBISMO LITERÁRIO: A SUBVERSÃO DA DOR COMO PROJETO POÉTICO DE TATIANA NASCIMENTO	24
2.1 O Quilombo Transatlântico como fonte poética da obra “lundu”	25
2.2 A obra “07 notas sobre o apocalipse, ou poemas para o fim do mundo” e o universo cuírlombista de tatiana nascimento	38
3 CAPÍTULO II – A COSMOGONIA AFRODIASPÓRICA COMO TRANSGRESSÃO DO PARADIGMA DA DOR NA OBRA “LUNDU”	53
3.1 A (des)civilização e o mundo colonial	53
3.2 A transgressão positiva por meio da cosmogonia afrodiaspórica	60
3.2.1 A mimesis representativa e o corpo poético quilombista cosmoperceptivo	61
3.2.2 A transgressão do interdito por meio da cosmogonia afrodiaspórica	66
4 CAPÍTULO III – O ERÓTICO E A IMAGÉTICA DA ÁGUA NA OBRA “LUNDU”	83
4.1 O erotismo no oceano aquoso apresentado no poema “lundu”	87
4.2 A água como dimensão de prazer	98
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	113

1 INTRODUÇÃO

tatiana nascimento¹ é uma mulher negra brasileira, poeta, compositora, tradutora e editora na Padê editorial – que fundou junto à poeta Bárbara Esmênia e onde publica livros de própria autoria de forma independente e feitos à mão. A autora é formada em Letras pela Universidade de Brasília, é doutora em tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina, com tese intitulada “Letramento e tradução no espelho de Oxum: teoria lésbica negra em auto/re/conhecimentos”, e já traduziu para o português brasileiro grandes obras da teórica feminista negra Audre Lorde². Até janeiro de 2023, a autora contabilizava o total de seis obras de poemas publicadas: a primeira publicada em 2016, chamada “esboço”, pela Padê Editorial; a segunda publicada em 2017 chamada “lundu”, também pela Padê Editorial; Em 2018 publicou “mil994”, pela Padê Editorial; “07 notas sobre o apocalipse, *ou poemas para o fim do mundo*” publicada em 2019, pelas editoras Garupa e Ksa1; “oriki de amor selvagem: todos os poemas de amor preto (ou quase)” publicada em 2020 pela Padê Editorial; e por último, a obra “palavra preta”, publicada em 2021 pela editora Organismos, a qual foi uma das cinco finalistas para o Prêmio Jabuti 2022, na categoria Poesia.

Além das obras poéticas, a autora também é conhecida por publicar manifestos. Um dos mais conhecidos foi publicado em 2019 pela série pandemias da N-1 Edições e é intitulado “Cuírlombismo Literário: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor”. No manifesto, tatiana nascimento reivindica que a literatura negra brasileira deve romper com paradigmas da dor que foram instaurados pelo mundo colonial ao corpo negro, e uma das vias potentes para isso é a fluidez sexual. É pensando nessa reivindicação que as obras de tatiana são produzidas. Logo sua poética propõe transgredir estereótipos que o racismo empregou aos corpos negros.

As obras da autora não possuem fortuna crítica como o cânone literário – modelo o qual a própria autora questiona –, havendo apenas duas análises de seu *corpus*, sendo uma pesquisa de dissertação realizada por Laura Souza Sánchez, em 2019, na Universidade de Curuña; e uma tese, que foi publicada pela editora Malê no ano de 2020, da professora doutora Heleine Fernandes de Souza, intitulada “A poesia negra-feminina: de Conceição Evaristo, Livia Natália

¹ Seu nome aparecerá ao longo deste texto com iniciais minúsculas, como forma de reverberação de seu projeto poético literário.

² Ela foi a primeira tradutora de Audre Lorde no Brasil.

e Tatiana Nascimento”. Essa última traz reflexões importantes sobre o caráter contingente do conceito, que ora é denominado “afro”, ora “negro”, ora “negra”.

De acordo com nascimento, t. (2019), a produção textual de mulheres negras é “uma das pontes mais importantes que temos no recontar e reinventar tanto dessas histórias apagadas, [ela] é também ferramenta para nos projetarmos ao futuro, que nos pertence e precisa ser brilhantemente negro. deslumbrantemente dissidente.” (p. 19). Ela ainda nos atenta que a palavra deve ser uma dimensão utilizada por escritores negros para a humanização e projeção de um devir negro, que por vezes a autoria negra esquece “do direito - humano - ao devaneio - vocação da arte” (nascimento, t., 2019, p. 19). Nesse local de fruição literária, a dor deixa de ser o epicentro produtivo para a autoria feminina negra, e o gozo, o prazer, o afeto e a felicidade passam a ser protagonistas, para assim poder humanizar os corpos negros.

Se pensarmos, por exemplo, na trajetória da literatura negra no Brasil, teremos como princípio a poesia de Castro Alves, que ingressa para a história da Literatura Brasileira no Romantismo como um dos principais escritores condoreiros. Castro Alves foi um abolicionista e o primeiro a trazer explicitamente, em forma de poemas, a dor do sistema escravocrata, no entanto a figura do escravizado é marcada pela passividade, em nenhum momento com resistência à exploração (FILHO, 2004, p. 163). Ainda assim, foi um passo à frente de seu período, pois futuramente, já no movimento Realismo tivemos, por exemplo, Aluísio de Azevedo, com a construção de duas figuras negras estereotipadas, Bertoleza e Rita Baiana.

Ainda no romantismo, temos o primeiro romance de autoria feminina negra, “Úrsula” de Maria Firmina, que ficou conhecido como o romance abolicionista. Após esse período, temos Cruz e Sousa com seus poemas simbolistas, em que associava a cor branca à positividade e a cor negra à negatividade, possuindo uma perspectiva pessimista. Posteriormente, Luís Gama, primeiro escritor a falar sobre o amor com uma mulher negra e Lima Barreto que já denunciava o racismo em contexto suburbano do Rio de Janeiro.

Até que, em 1978, o Movimento Negro Unificado (MNU)³ fundou a Ong Quilombhoje, onde foi criado o reconhecido “Cadernos Negros”⁴, espaço editorial criado com o intuito de formalizar a publicação de contos e poemas de autoria negra brasileira, a coletânea é publicada em volumes com quantidades limitadas e, até 2023, contabilizava 44 volumes. Esse espaço editorial seguro foi criado, pois, conforme a escritora Miriam Alves expõe,

³ Movimento social negro fundado no final da década de 70, formado por grandes intelectuais negros como Lélia Gonzalez, Miriam Alves, Cuti e outros.

⁴ Veja mais em: <<https://www.quilombhoje.com.br/site/cadernos-negros/>>.

a produção dos escritores negros brasileiros, apesar de desconhecida da mídia geral e canônica, sempre esteve presente nas entidades e manifestações negras. Isso demonstra que, na pedagogia da existência, o lugar enquanto espaço vivido exerce um papel revelador do espaço em que se está inserido e do espaço de que se é excluído. (ALVES, 2010, p. 47)

Isso significa que há uma condição editorial pela qual a literatura negra passa que irá determinar seu alcance, bem como a consolidação de público leitor. Isso faz questionar, por exemplo, longe da aresta do cânone onde estava a autoria que habitou a zona do desconhecido, visto que não pôde ter alcance necessário. Foi devido a essa condição de desconhecido que a coletânea *Cadernos Negros* surgiu e, junto com ele, uma euforia para responder a pergunta: “O que é literatura negra brasileira ou seria literatura afro-brasileira?”.

Sobre esses questionamentos, Eduardo de Assis Duarte (2011) utiliza o sufixo “-afro” e determina ser ainda um conceito em construção formado por cinco dimensões literárias: 1) conteúdo temático voltado ao sujeito negro, que tem sua identidade e seu fenótipo marcados por traços negroides; 2) autoria, isto é, uma escrita advinda de escritores afro-brasileiros, no entanto, ele abarca o caráter contingente do que significa ser negro no Brasil, e também a necessidade de elucidar a literatura afro-brasileira escrita por escritores brancos, como Marcelino Freire em “*Contos Negreiros*” (2005); 3) ponto de vista específico, que será nesse caso focalizado numa perspectiva cultural e histórica inerente ao sujeito negro brasileiro, assim essa literatura poderá falar sobre o afro-brasileiro que tem a identidade negra como marca; 4) estilo de linguagem, trata-se de uma escrita com dialetos e léxicos africanos; e 5) público leitor predominantemente negro, devido à intencionalidade própria dessa literatura, o que a distingue das demais.

Sobre a nomenclatura, Luiz Silva – mais conhecido pelo pseudônimo Cuti –, em contraposição ao “-afro” admite o prefixo masculino “-negro-”, justificando que:

Denominar de afro a produção literária negro-brasileira (dos que se assumem como negros em seus textos) é projetá-la à origem continental de seus autores, deixando-a à margem da literatura brasileira, atribuindo-lhe, principalmente, uma desqualificação com base no viés da hierarquização das culturas, noção bastante disseminada na concepção de Brasil por seus intelectuais. “Afro-brasileiro” e “afrodescendente” são expressões que induzem ao discreto retorno à África, afastamento silencioso no âmbito da literatura brasileira para se fazer de sua vertente negra um mero apêndice da literatura africana. Em outras palavras, é como se só à produção de autores brancos coubesse compor a literatura do Brasil. [...] A literatura negro-brasileira nasce na e da população negra que se formou fora da África, e da sua experiência no Brasil. A singularidade é negra e, ao mesmo tempo, brasileira, pois a palavra “negro” aponta para um processo de luta participativa nos destinos da nação e não se presta ao reducionismo contribucionista a uma pretensa brancura que a englobaria como um todo a receber, daqui e dali, elementos negros e indígenas

para se fortalecer. Por se tratar de participação na vida nacional, o realce a essa vertente literária deve estar referenciado à sua gênese social ativa. O que há de manifestação reivindicatória apoia-se na palavra “negro”. (CUTI, 2010, p.35-36, p.44-45)

Nota-se que Cuti tensiona a centralidade discursiva, que de acordo com Molefi Asante (2009, p. 93) consiste em posicionar o sujeito negro no centro da produção do saber científico. Nesse sentido, ao falar em literatura negro-brasileira, o fazer literário brasileiro é moldado a partir e por interesses dessa população que a colonialidade colocava à margem. Ainda, o teórico indaga que o sujeito negro, em uma perspectiva afrocentrada, será considerado como agente, “[...] e não como vítima ou dependente.” (ASANTE, 2009, p. 94), o que lhe possibilitará ter liberdade de criar e recriar as formas artísticas de acordo com o próprio interesse desse sujeito. Cuti, ao negar o prefixo “afro”, questiona a localização dada à produção artística negra na literatura brasileira, uma vez que as representações canônicas são validadas pela prática estereotípica, assim, trata-se de uma “desagência” (ASANTE, 2009), pois sujeito negro cabe na literatura brasileira como um subalternizado.

Entretanto, a discussão não finda, a escritora tatiana nascimento (2019) utiliza a nomenclatura “negra brasileira” e reivindica o direito ao devaneio e que a literatura não deve ser um espaço que serve único e exclusivamente para a denúncia. A autora defende que a autoria negra, especialmente negra feminina, deve

[...] refundar a noção de literatura negra, vista apenas como combativa, de denúncia do racismo, idealizada em modelos do “homem negro” e “mulher negra” binário-heterocêntricos. **questionar esse jeito de fazer**, ler, compreender literatura negra no qual dor, sofrimento, heroísmo, revolta, heterociscentralidade seriam temas dominantes, pois “xingar não basta”. (nascimento, t. 2019, p.15, grifo nosso)

Ao refundar a noção de literatura negra enquanto uma poética de prazer, ao invés de dor e denúncia, outras fontes epistemológicas, que não aquela colonial, se tornam produtivas para a autoria negra. Sobre isso, a Heleine Fernandes de Souza (2020), analisando o texto das escritoras Conceição Evaristo, Livia Natália e tatiana nascimento, salienta que embora “as opressões de ontem se repetirem ainda hoje, é o contato com a ancestralidade que abre a perspectiva de luta para se romper com a repetição de uma história linear e opressora, preparando as ‘vozes da esperança’, que se põem no devir de um futuro mais digno.” (SOUZA, 2020, p. 135).

Por essa perspectiva da teórica Heleine Fernandes, o resgate do mundo iorubano enquanto dimensão central da poética de tatiana nascimento é, na verdade, um resgate da vida digna, pois “daí a reverência aos ancestrais ser uma reverência à própria vida e à sua

fecundidade.” (SOUZA, 2020, p. 129). Conforme estipulado pela teórica (2020, p. 129), a ancestralidade não seguirá o tempo de cronos como o mundo capitalista estipula, será, no entanto, ontológico, no sentido de unir o presente, o passado e o futuro em um só elo. E, assim, poder caminhar rumo à vida plena.

Ao pensar nessa condição temporal, é possível refletir o porquê de as obras de tatiana nascimento, especialmente em “lundu”, não possuírem uma estruturação fixa em capítulos, sessões ou separação temática. Pois o ir e vir da obra se dá num fluxo de escorrimento, viajando, ou melhor, navegando entre um percurso temático e outro: ora muito intenso, ora leve, ora incerto, mas sempre cheio de água, porque sua obra é feita da correnteza da vida – que, ao contrário do que o mundo colonial nos ensinou, não se dá de forma linear.

É por isso que esta dissertação, embora tenha um caminho metodológico a ser seguido, não pôde seguir um caminho totalmente ordenado conforme nos foi ensinado academicamente. A obra de tatiana é uma vastidão, sendo assim não é possível colocá-la em uma caixa fixa, pois sua obra é espaço aberto para as possibilidades de *existir*, *ser* e *estar* em diáspora.

Devido à falta sistemática de análise, o maior fundamento das obras de tatiana nascimento é construído e difundido pela sua própria autoria, por meio de manifestos, palestras e também por meio de suas redes sociais e do curso “privilégio branco é racismo”, que a autora desenvolve de forma remota. Além de escritora, tatiana nascimento é uma intelectual no cenário brasileiro contemporâneo. Por isso, este texto apresentará, sobretudo, sua própria reflexão sobre seu projeto estético poético e, a partir de sua voz enquanto agente discursiva, buscará sistematizar seu projeto estético, ou seja, trazer conceituações acerca dos elementos centrais de sua produção, são eles: quilombo, as perspectivas teóricas *queer* e *quare*, a cosmopercepção afrocentrada e o erotismo. Ainda, como objetivo desta pesquisa apontaremos em seu texto como o gozo é figurado pela imagética da água.

Em seu manifesto a poeta recupera itãs⁵ dissidentes do panteão iorubano que foram apagados pela história para nortear o seu projeto estético literário. A poeta usa essas narrativas afim de nortear o seu projeto estético literário. Ela inicia o texto apontando que pretende recontar a invenção da história negra ancestral por meio da retirada dos corpos negros do campo da heteronormatividade que foi socialmente construída:

relendo o romance de Oxum e Iansã, a transexualidade de Otim, a viadice de Ossanha e Oxóssi, **proponho a recontação/invenção de histórias negras ancestrais como saída à heterossexualização cisnormativa** que discursos

⁵ Itãs são narrativas da mitologia Iorubá que contam as histórias dos Orixás.

“autorizados” do dominador/colonizador impõem à diáspora. (nascimento, t., 2019, p. 4, grifo nosso)

Ao levar em conta que o processo de colonização – que não foi um período exclusivo ao território brasileiro, mas que se consolidou em territórios outros, e que perpetua sua ideologia até os dias atuais – disseminou a ideia de inferioridade do sujeito negro em detrimento do sujeito branco, esse processo deu-se pela anulação de memória coletiva enquanto povo e comunidade ancestral. Logo, o resgate de memória torna-se elemento central para a manutenção de vidas negras em diásporas. Por isso, Tatiana Nascimento propõe reinventar uma história outra que irá fugir das histórias estigmatizadas que o mundo colonial empregou a esse povo que foi sequestrado de sua terra e, conseqüentemente, de sua cultura e de sua linguagem.

Por meio desse realojamento discursivo, ela então propõe duas categorias para produzir sua poética, são elas: *queer* e quilombo, necessárias para “celebrar y retomar para nossas lutas e existências, já que os pilares mais rígidos y antigos do racismo colonial são o silenciamento e as expectativas sexuais sobre corpos negros.” (nascimento, t., 2019, p. 4). Essas expectativas sexuais sobre corpos negros, de acordo com a autora, são uma reverberação da colonização, que empregou aos sujeitos negros o estigma da virilidade, por isso a homossexualidade e demais dissidências sexuais foram taxadas de “praga branca” (nascimento, t., 2019, p. 4) que contaminou os povos negros.

Em consequência, “orientações sexuais, negramente ancestrais y documentadas por exemplo em mitos fundacionais (como os itãs) são ditas embranquecimento/colonização” (nascimento, t., 2019, p. 5). Com essa perspectiva estereotipada e homogeneizante, haverá apenas um sexo passível para o corpo negro, aquele que é “hétero, disponível, explorável, reprodutivo, cisgenerado.” (p. 5), assim qualquer narrativa que empregue esse local para o sujeito negro está obedecendo o sistema de normas heterossexuais, conseqüentemente servindo à manutenção do controle dos corpos. Na prática, esse imaginário instaura a

perseguição, chacota, anulação existencial física (especialmente de corpos trans negros) e simbólica, condenações a quem ouse escapar do imaginário racista colonial que constrói ‘a mulher negra’ (que pode ser mulata ou preta, cada uma com estereótipos específicos) e o ‘homem negro’ (que sole ser o pauzudo, estuprador, efetivamente irresponsável). (nascimento, t., 2019, p. 5)

Essa concepção instaura no imaginário coletivo que, para o corpo negro, cabe apenas a virilidade máscula, retirando desse corpo então quaisquer outras existências que não sejam nortadas pelo padrão heterossexual, binário e cisgenerizado. Com isso, é perpetuada a ideia de um continente africano idílico, com homens negros fortes que “domam mulheres simultaneamente submissas e fortes, altamente férteis-maternas [...]” (nascimento, t., 2019, p.

5). Entretanto, longe dessa aresta fixa e rígida que se instaurou o estereótipo (BHABHA, 1998), habita a fluidez de desejo aquoso e de vida plena por meio dos itãs dos Orixás. Aqui, para fins de análise poética, focaremos no Itã “Oxum seduz Iansã”:

Uma vez Oxum passou pela casa de Iansã e a viu na porta.
 Ela era linda, atraente, elegante.
 Oxum então pensou: "Vou me deitar com ela".
 Oxum era muito decidida e muito independente.
 Oxum resolveu roubar a coroa de Iansã.
 E assim, muitas e muitas vezes, passou na frente daquela casa.
 Levava uma quartinha de água na cabeça,
 e ia cantando, dançando, provocando.
 No começo Iansã não se deu conta do assédio,
 mas depois acabou por se entregar.
 Mas logo Oxum se dispôs a nova conquista
 e Iansã a procurou para castigá-la.
 Oxum teve de fugir para dentro do rio,
 lá se escondeu e lá vive até hoje.
 (PRANDI, 2001, p. 325-326)

Oxum é divindade que representa a força da água doce, é gentil e astuta, e usou de sua persuasão para seduzir Iansã, Orixá que representa a força do vento, do ar e da chuva. Mas Oxum, ao conseguir o que queria de Iansã, tenta abandoná-la. Oxum não contava que Iansã é a senhora do tempo, do ir e vir da vida e, assim, ela persegue Oxum. Com medo, Oxum se esconde do rio e faz dele sua morada. Do envolvimento sexual das divindades, é estabelecida a relação de Oxum e a força do rio, logo sua simbologia mais importante se deve ao fato de ter gozado Iansã um gozo que é fluido e não normativo, visto que são Orixás lidas como femininas (nascimento, t., 2019, p. 6).

tatiana nascimento (2019) atenta-se ao fato de que os itãs para cada Orixá são diversos e, por vezes, contraditórios. No entanto, para o seu texto poético esse itã se torna fonte fecunda de produção de sentidos e servirá de alicerce para um outro projeto estético literário, que irá fugir do lugar da dor a qual o corpo feminino negro sistematicamente foi empregado no campo da representação artística.

Como exemplo desse local improdutivo, podemos nos lembrar de Rita Baiana, personagem que carrega a alegoria da Mulata em “O cortiço”, de Aluísio Azevedo, ou de Bertoleza, personagem que no mesmo romance pouco tem fala, é ex-escravizada, serve apenas para o trabalho e vive a utopia de que um dia será amada por João Romão e, no final trágico da obra, comete suicídio para não voltar a ser explorada por seus antigos senhores. Da mesma forma, podemos nos lembrar de Tia Nastácia, personagem da série “Sítio do Pica Pau Amarelo”, de Monteiro Lobato, que apenas serve para cozinhar e arrumar a casa cotidianamente.

Não cabe aqui, tampouco pretende-se, criar juízo de valor sobre essas obras e demais que tragam representações análogas às citadas. No entanto, o *locus* narrativo em que essas representações estão respaldadas é na retirada de humanidade dos corpos femininos negros, na medida em que são reduzidos a uma só questão: à serventia sexual e da força de trabalho; ora à dessexualidade, ora à hipersexualidade; à animalização e, sobretudo – e onde se coloca nossa proposição – à retirada de gozo pleno, de vontade, de desejo, de vida gozosa e aquosa.

Esse gozo pleno, para a poeta, na representação artística é possível, por exemplo, a partir do resgate de itãs dissidentes que foram apagados no mundo colonial. De acordo com a poeta (2019, p. 9-10), isso se dá porque “a história da colonização é uma de heterocissexualização”. Por isso, faz-se necessário, recontar, recriar ou, conforme a autora resgata do escritor Pedro Ivo, “requerer” (*apud* nascimento, t., 2019, p. 10) as narrativas sobre os corpos negros.

De acordo com bell hooks (1984), teórica feminista negra norteamericana, “ao viver como vivíamos, na margem, acabamos desenvolvendo uma forma particular de ver a realidade. Olhávamos tanto de fora para dentro quanto de dentro para fora [...] compreendíamos ambos.”, e, assim, é possível verificar que a literatura produzida por mulheres negras é fonte potente de subversão da marginalidade que atinge a vida cotidiana dessas mulheres. A partir desse mesmo ponto, Patricia Hill Collins (2016) afirma que:

[...] Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras. (COLLINS, 2016, p. 102)

Os conceitos de autodefinição e autoavaliação cunhados por Hill Collins (2016) agem como embate aos estereótipos que rondam o corpo feminino negro. Ao se definir, mulheres negras não necessitam do aval ou respaldo técnico da hegemonia, em consequência disso, no campo da literatura faz-se necessário refletir sobre quais serão as estruturas que irão validar a representação construída pela produção negra feminina, já que a estrutura colonial – consequentemente, a sua configuração mimética – não pode mais servir de modelo. Ao construir um pensamento e uma literatura pela margem, mulheres negras têm configurado seus próprios critérios de validação. Logo, é possível pensar que, para fins de análise literária, faz-se necessário destituir as práticas hegemônicas que validaram a desumanização como local fixo à representação do corpo feminino negro, e pensarmos em práticas teóricas possíveis de humanizar esse corpo, já que é para isso que a autodefinição aponta.

Ao pensar nessa autodefinição, Tatiana Nascimento sugere o quilombo como espaço produtivo para a representação literária. Para tal, a autora recupera o conceito cunhado pela historiadora Beatriz Nascimento que, de forma pioneira na década de 1980, aponta para estratégias de vida realizadas por sujeitos negros em seus territórios. A teórica elaborou o conceito de quilombo, no entanto, longe da euforia idílica que habita o imaginário social. Para ela, quilombo não tem apenas relação com resistência ou sobrevivência cultural negra, mas com uma “continuidade histórica” (RATTS, 2006) que irá estruturar a sociedade brasileira.

Nos documentos oficiais⁶, quilombo é caracterizado apenas como um sistema existente durante o período de guerras entre escravizados e portugueses, entretanto, para a historiadora, o sistema de vida quilombola moldou todo o período de escravização brasileira e, por isso, sua amplitude é muito maior que o reducionismo aos embates armados. Alex Ratts (2006, p. 58) afirma que: “[...] Quando assume a vertente ideológica do termo, ela [Beatriz Nascimento] estende o seu significado para abranger um território de liberdade, não apenas referente a uma fuga, mas uma busca de um tempo/espaço de paz”.

O mais importante é que quilombo deixa de ser visto como território de fuga, luta e embate, e passa a ser visto como centro produtor de identidade, na medida que acolhe, abriga sujeitos negros que (re)constróem suas vidas a partir de seus interesses e o que têm em disposição no território para isso. Quilombo, mais do que uma simbologia diaspórica e mística que permeia o imaginário social, é uma compreensão denotativa sobre o que carrega um corpo negro em suas condições territoriais, por isso, para a teórica,

Quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a época, o tempo. Sua relação com o seu território. [...] A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou.⁷ (NASCIMENTO, B., 1989 *apud* RATTS, 2006, p. 59)

É esse o espaço que é produtivo para a construção de um outro aparato conceitual para a estética de representação do corpo feminino negro. Longe dos amalgamentos prescritos pelo estereótipo, o gozo pleno e o erotismo são produtivos para a humanização desse corpo. Ao considerar o quilombo como uma dimensão para a construção de vida plena para os sujeitos negros, a dor e as guerras causadas pela colonialidade deixam de estar no centro das vidas negras. Por isso, considera-se, nesta pesquisa, bem como apontado pelos poemas de Tatiana Nascimento, o erótico como uma fonte potável de humanização com alta capacidade de

⁶ Serão apresentados no desenvolvimento desta pesquisa.

⁷ Transcrição de fala do Filme *Orí* (1986), de Beatriz Nascimento, realizada por Alex Ratts (2006).

potencializar o sujeito feminino negro de alteridade que, sistematicamente, o mundo colonial dissipou, pois “temos mais que denúncias a fazer, especialmente pela nossa poesia, que se conecta a um projeto epistêmico negro-sexual-dissidente atravessado por disputas narrativas” (NASCIMENTO, 2019, p. 18).

A pesquisadora Heleine Fernandes de Souza (2020) aponta que as mulheres negras foram essenciais para o resgate da memória ancestral, pois por meio de suas grafias, foi possível recuperar a memória forjada pela violência colonial que resultou no apagamento epistêmico. A autora destaca que:

As mulheres negras, historicamente, desempenharam importante papel na inscrição de epistemologias afro-diaspóricas na cultura brasileira, recolhendo e alinhavando os fragmentos das culturas violentadas pelo tráfico intercontinental, sobrepondo esses retalhos de memória aos códigos da cultura do colonizador, o que permitiu que se criasse para o saber ancestral novos sentidos e possibilidades de sobrevivência. (SOUZA, 2020, p. 127)

Com esse ideal em mente, a poeta é uma multiartista, por isso, além de escrever poesia, tatiana nascimento também é cantora e compositora. Um de seus trabalhos musicais mais conhecidos é a participação na música “Lençóis”, em parceria com a cantora e compositora Luedji Luna⁸. Ela também desenvolve projetos para a visibilidade da autoria feminina negra LGBTQI+, como o “Palavra Preta – Mostra Nacional de Negras Autoras” e o “Slam das minas DF”, e publica traduções de textos de teóricas feministas negras e lésbicas, bem como textos de sua autoria nos sites palavrapreta.wordpress.com e traduzidas.wordpress.com. Enquanto artista múltipla, sua produção artística poética também é expansiva e atravessa a musicalidade, a mancha gráfica da página, o desenho, a escolha da grafia da letra, o dimensionamento da página e do poema. Por isso, este texto trará o poema em sua íntegra, em imagens, pois é necessário considerar todas as suas experimentações para fins de análise.

Nesse jogo não de rompimento, mas de negociação ou, conforme George Bataille (2021) propõe, de *transgressão limitada*, a cosmogonia de matriz africana torna-se uma dimensão potente para o resgate epistemológico, que irá construir vida plena para os corpos negros. É por isso que, não por acaso, as Orixás Oxum, Iemanjá e Iansã tornam-se, no texto de tatiana nascimento, figuras centrais para construção do deleite e do gozo. A partir desse pressuposto, o objetivo geral desta pesquisa é delinear o projeto estético literário da poeta tatiana nascimento e os objetivos específicos são: analisar a representação erótica do corpo feminino negro nas obras “lundu” (2017) e “07 notas sobre o apocalipse, ou poemas para o fim do mundo” (2019);

⁸ Ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=v7tFYCT_GMU>. Acesso em: 25 jul. de 2022.

e investigar em que medida as categorias queer, quilombo, e as dimensões erótica e gozo pleno aparecem nas obras como forma de enfrentamento ao racismo e às representações coloniais.

Para tanto, além desta introdução, esta dissertação encontra-se dividida em mais três capítulos. No primeiro capítulo, são apresentadas a dimensão quilombo e as analíticas *queer* e *quare*, a fim de expandir a discussão que Tatiana Nascimento traz e conceituar o seu projeto estético. Posteriormente, no segundo capítulo, os conceitos de (des)civilização, estereótipo, racialização, feminismo negro e representação são apresentados para análise poética. E, no terceiro capítulo, as ideias de erótico e transgressão são trazidas e é proposto o conceito de gozo aquoso, a partir de análise de poemas. Por último há as considerações finais para retomar e finalizar o que foi apresentado nesta pesquisa.

2 CAPÍTULO I – CUÍRLOMBISMO LITERÁRIO: A SUBVERSÃO DA DOR COMO PROJETO POÉTICO DE TATIANA NASCIMENTO

tatiana nascimento é poeta, compositora, cantora e, como ela própria se denomina, jogadora palavreira, pois ela brinca e joga com as palavras, num trabalho de feitura, especialmente manual. Sua poética se assenta em um lugar de subversão, pois propõe construções sexuais, afetivas, corpóreas para o corpo feminino negro que irão desvencilhar das amarras coloniais. Ela advém do lugar à margem para a produção literária independente e, por isso, abdica do uso de iniciais maiúsculas em sua poesia, inclusive em seu próprio nome. Respeitando esse seu uso, seu nome ao longo deste texto aparecerá sempre em letras minúsculas.

A poeta, em um manifesto denominado “Cuírlombismo Literário: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor”, evidencia que a ponte entre as analíticas *queer* e *quilombo* são necessárias para remontar a existência negra em diáspora de modo a preenchê-la de possibilidades positivas. Nessa ponte, o apagamento e as expectativas sobre corpos negros não terão mais lugares, isso significa que a potência de uma outra figuração ao corpo negro, especialmente feminino negro, fará desse corpo negro um corpo livre, em que não mais atenderá as demandas coloniais.

Queer e quilombo juntos formam o neologismo criado pela poeta, *Cuírlombismo*. Sobre sua proposição, tatiana, em manifesto publicado pela N-1 edições, evidencia que:

assentar nossa poética ~~aqueerlombamento~~ acuírlombamento foi outra jornada: entender o remontar-se/ recriar-se pelas palavras como um fazer mítico-político, reinvenção não só apesar do silenciamento colonial htcissexualizante mas contra ele y (mais importante pra mim) **a partir de nossas próprias narrativas ancestrais, desenterradas da memória que as histórias mal-contadas guardam, brotá-las na pungência de nossos corpos desejos [...]** reorganizando nossa própria história narrativa, subjetividade desde a **assunção da ancestralidade diaspórica sexual dissidente**. (nascimento, t. 2019, p. 13-14, grifo nosso)

Conforme já apresentado brevemente na introdução deste texto, não é possível desvincular o projeto estético literário de tatiana nascimento de sua existência em diáspora lida como *outsiderwithin* (COLINS, 2016), uma vez que a mulher negra – e que também se abre para uma sexualidade fluida – tem lugar de estrangeiro em seu próprio território, no entanto, um estrangeiro que é colocado em um não lugar. Ao ter sua pele forjada pelo mundo colonial, sua construção poética passa a ser atravessada por esse lugar, por isso, como já dito, não é possível desvincular sua existência física de sua existência palavreira, pois ambas caminham

juntas. Este texto parte desse pressuposto e, então, em certa medida potencializa a voz de Tatiana Nascimento como também proponente analítica de sua própria *poiésis* e, assim, sugere a união entre *queer* e quilombo, esse último utilizando as propostas dos teóricos Beatriz Nascimento (1985/2006) e Abdias do Nascimento (1980). Este primeiro capítulo irá conceituar as duas dimensões utilizadas pela autora e mostrar em que medida elas aparecem nas obras “Lundu”, publicada primeiramente em 2017 pela editora Padê, e “07 notas sobre o apocalipse, ou poemas para o fim do mundo”, publicada em 2019 pelas editoras Garupa e Kzal.

2.1 O Quilombo Transatlântico como fonte poética da obra “Lundu”

A ativista, mulher negra, historiadora e teórica Beatriz Nascimento (1985) propõe um conceito de *quilombo* que transgride a definição que permeia o imaginário social, de apenas um território de fuga para pessoas negras escravizadas e que, no século XX, de alguma maneira transformou-se nas favelas. Trata-se de um conceito trabalhado pela teórica por meio do filme *Ori*, dirigido por Raquel Gerber (1989), entrevistas⁹ e obras – que recentemente foram organizadas, e seguem sendo organizadas, pelo professor pesquisador Alex Ratts (2006), a mais recente foi publicada em 2022 pela editora Ubu¹⁰ –, por volta dos anos 1976 e 1994, e compreendido como a manutenção da cultura e corporeidade negra por meio do território. A principal crítica ao conceito de quilombo formulado pela historiografia se deve ao reducionismo que o mundo colonial estabeleceu ao cunhar o termo vinculado tão somente a Palmares, como se não houvessem outras formas de “*Aquilombar-se*”.

Para Beatriz Nascimento, quilombo não tem apenas relação com resistência, luta ou sobrevivência cultural negra, e sim com uma “continuidade histórica” que irá estruturar as sociedades negras desde o período pré-diáspora. Em um paralelo histórico do que seria quilombo no continente Africano e no Brasil, Beatriz aponta que, na África, o termo era utilizado para referir-se a locais que possuíssem cinco fugitivos, no entanto, no Brasil houve quilombos no período escravagista que aglomeravam cerca de 20 mil negros fugitivos. Portanto, faz-se necessário considerar uma distinção temporal e espacial para refletir sobre o termo.

Beatriz Nascimento parte da concepção errônea que o mundo ocidental construiu sobre a categoria para propor e/ou evidenciar uma outra concepção. A perspectiva de que o continente africano e tudo que vem dele são animalizados foi construída com a chegada dos europeus, conseqüentemente o povo negro em diáspora e sua cultura foram deturpados. Essa má compreensão historiográfica e conceitual incidiu em algo importante para os sujeitos, a

⁹ Disponíveis em: <https://www.youtube.com/results?search_query=beatriz+nascimento+entrevista>. Acesso em: 27 mar. 2023.

¹⁰ NASCIMENTO, Beatriz. O negro visto por ele mesmo. RATTTS, Alex (org.). Ubu Editora, 2022.

identidade. Por isso, a teórica reivindica que a história seja contada a partir do período pré-díaspóra, para que seja possível remontar a identidade negra a partir de dimensões ancestrais, e uma delas seria o quilombo, “que representou na história do nosso povo um marco na sua capacidade de resistência e organização.” (NASCIMENTO, B., 2006, p. 117).

No entanto, ao contrário do que os livros didáticos contam sobre os quilombos, essa dimensão não teve origem em solo diaspórico, já no continente africano existiam quilombos em oposição ao varejo de humanos fundado pela colonização. Beatriz Nascimento resgata a experiência da Angola como exemplo, pois no país, bem como em todo continente africano, existiam inúmeras etnias, que possuíam organizações políticas, econômicas e culturais diferentes. No contexto angolano, os povos Imbangalas ficaram conhecidos como opositores ao sistema de escravização, eles invadiram o Reino do Congo, em meados de 1560, para expulsar o rei¹¹, que era mantenedor do sistema escravocrata, e os portugueses, e então os exilaram numa ilha. Futuramente, os Imbangalas tomaram a etnia Mbundu, para que lutassem também contra os portugueses. Ainda em território africano, o reino dos Imbangalas foi opositor ao mercado do sistema escravagista, por isso, lutavam contra outras etnias que eram mantenedoras da comercialização do povo negro.

De acordo com a historiadora, os Imbangalas dominaram Angola e iam contra os hábitos de outras etnias, pois ao contrário delas, eram um povo nômade, tinham práticas antropofágicas e, pelo fato de matarem crianças ao nascer, aceitavam adolescentes das tribos que perdiam suas batalhas. Devido terem essa característica nômade, junto ao fato de criarem rituais de passagens para admissão de novos integrantes, a sociedade guerreira Imbangala pode ser lida como um quilombo, pois além de suas práticas de manutenção de vida, foi uma das principais instituições contra o sistema escravocrata ainda em território africano.

Beatriz Nascimento (1985) resgata que o conceito de quilombo apareceu documentado no ano de 1559, no entanto, apenas em dezembro de 1740 as autoridades portuguesas definiram ao seu modo o que seria quilombo. Para elas, se tratava de “toda habitação de negros fugidos que passem de cinco em parte desprovida, ainda que não tenham ranchos levantados nem se achem pilões neles” (NASCIMENTO, B., 2006, p. 119). Logo, os colonizadores compreendiam que se tratava da tomada de terras para esconderijo de escravizados refugiados, uma grande ironia, se lembrarmos que as expedições bandeirantes por eles realizadas consistiram na apropriação violenta de terras, ou roubo, para criação de propriedade privada – diferente do

¹¹ Uma analogia recente de fácil visualização desse período é o filme “Mulher-Rei” protagonizado pela atriz Viola Davis, que figura esse movimento de resistência pré-díaspórico.

quilombo, que era um território de acolhimento e pertencimento à população negra escravizada ou que viria a ser escravizada.

Foi a partir dessa concepção que os quilombos foram destruídos, podemos mencionar o quilombo dos Palmares, localizado na Serra da Barriga, que teve seu líder, Zumbi dos Palmares, morto por bandeirantes armados. A historiadora aponta que Palmares foi um quilombo com grandes singularidades em território brasileiro, pois nele existiam idiosincrasias que lembravam os fenômenos que, em Angola, aconteciam durante o período de comercialização negreira. Enquanto em Angola a comunidade foi pouco a pouco destruída pelo alinhamento de demais etnias aos portugueses, nesse mesmo período no Brasil se fortalecia o quilombo dos Palmares.

A autora resgata ainda a coincidência de Zumbi ter sido batizado como Palmares Ganga Zumba, título que se parece com o rei de Imbangala, com a pequena variação: Gaga. Além disso, o corte e as tranças no cabelo e os formatos de guerra também lembravam a instituição quilombo pré-colonial. Mesmo havendo essas relações, a autora salienta que não é possível ter total dimensionamento sobre a relação entre Angola e Brasil, pois o apagamento histórico foi uma armadilha utilizada pelos europeus para forjar a identidade do negro em diáspora.

Essa armadilha, Abdias do Nascimento (1980), professor e autor da obra pan-africanista “Quilombismo”, nomeia de “obliteração da lembrança”, uma vez que o apagamento de memória coletiva foi essencial para a dominação colonial. Por meio do apagamento, de acordo com o teórico, foi possível acabar com a culpa do extermínio provocado pela colonização, inclusive a culpa dos descendentes dos escravocratas, que permanecem até hoje sendo os dominadores da história e cenário político brasileiros. Além disso, com esse apagamento, a população negra teve a memória diluída sobre seu contexto identitário e cultural, o que consequentemente resultou em uma “erradicação da personalidade africana e no orgulho que lhe é inerente” (NASCIMENTO, A., 1980, p. 84).

O apagamento da memória, portanto, foi ideal para a construção do sujeito negro apenas como objeto de exploração. Por isso, o conhecimento científico universalizante foi centralizado num universo mítico branco, assim o sujeito negro não é tido como produtor de conhecimento, o que emana preconceitos gerados na colonização ainda hoje. Sobre isso, Abdias do Nascimento (1980, p. 262) afirma que a “raça negra conhece na própria carne a falaciosidade do universalismo e da isenção dessa ciência. Aliás, a idéia de uma ciência histórica pura e universal está ultrapassada”. O conhecimento utilizado como ferramenta mantenedora do poder colonial continua a perpetuar a opressão vivida pelos negros por quase 500 anos. Logo, reconstituir o conhecimento científico e histórico do povo negro é dar aos sujeitos negros a capacidade de

existir com dignidade. Trata-se, portanto, de uma mudança epistemológica para a garantia de humanidade, de elaboração do futuro por meio de um passado evidente, não mais apagado, pois

quem não tem passado não tem presente e nem poderá ter futuro. Evocar o tráfico, lembrar constantemente a escravidão, deve constituir para os brasileiros uma obrigação permanente e diária, sem que isto represente nenhuma forma de autoflagelação patológica e muito menos o extravasamento de um pieguismo lacrimogênio. Esta hipótese está muito distante da minha proposição. O que quero dizer é que tráfico e escravidão formam parte inalienável do ser total dos afro-brasileiros. Erradicá-los da nossa bagagem epiritual e histórica é o mesmo que amputar o nosso potencial de luta libertária, desprezando o sacrifício dos nossos antepassados para que a raça sobrevivesse. (NASCIMENTO, A., 1980, p. 87, grifo nosso)

Lembrar o tráfico negreiro, longe de ser um movimento de autoflagelação, trata-se de recuperar a memória do sujeito negro e sua história, para assim ser possível constituir sua identidade. Mas esse interesse não faz parte da civilização colonial, pois o seu interesse é montar a trajetória negra a partir de seus critérios de exploração e uso do capital e corpo negro. Sobre isso, Lélia Gonzalez (1980/2020)¹² chama atenção para o fato de que “se a gente detém o olhar em determinados aspectos da chamada cultura brasileira a gente saca que em suas manifestações mais ou menos conscientes ela oculta, revelando, as marcas da africanidade que a constituem” (GONZALEZ, 2020, p. 78). Ela levanta o olhar sobre o fato de o universo eurocêntrico ter constituído a consciência como o “lugar do desconhecido, da alienação, do esquecimento e até do saber”, enquanto a memória é o “saber que não se conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção”, e conclui afirmando que “consciência exclui o que a memória inclui” (GONZALEZ, 2020, p. 78).

A partir dessa afirmação, recuperar a memória em período pré-diaspórico é um percurso necessário para remontar a cultura brasileira, dessa vez tornando evidente o que há de elementos negros e que intrinsecamente permeiam toda a nossa sociedade, inclusive a linguagem, que Lélia Gonzalez chama de “pretuguês” e Tatiana Nascimento utiliza como ponte para um universo brilhantemente negro, que aparece ao longo de suas obras. Para Lélia Gonzalez (2020), a forma de fala, conseqüentemente escrita, do português brasileiro, adquiriu marcações linguísticas africanas:

É engraçado como eles [os brancos] gozam a gente quando a gente diz que é Framengo. Chamam a gente de ignorante dizendo que a gente fala errado. E de repente ignoram que a presença desse R no lugar do L nada mais é que a

¹² Primeira publicação do texto foi em 1980, no anal do IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, no Rio de Janeiro.

marca linguística de um idioma africano, no qual o L inexistente. Afinal, quem que é o ignorante? Ao mesmo tempo acham o maior barato a fala dita brasileira, que corta os erres dos infinitivos verbais, que condensa “você” em “cê”, o “está” em “tá” e por aí afora. Não sacam que tão falando pretuguês. (GONZALEZ, 2020, p. 90)

Nessa mesma linha de raciocínio, as marcações de fala carregam o peso cultural. Lélia Gonzalez lembra que “é importante ressaltar que o objeto parcial por excelência da cultura brasileira é a bunda (esse termo provém do quimbundo, que, por sua vez, e juntamente com o ambundo, provém de um tronco linguístico banto que “casualmente” se chama bunda).” Ela resgata o significante “bunda”, que no Brasil se tornou um elemento de sexualização do corpo feminino negro e também uma dimensão de reconhecimento cultural brasileiro. Sobre isso, ela ironiza:

E dizem que significante não marca... Marca bobeira quem pensa assim. De repente bunda é língua, é linguagem, é sentido e é coisa. De repente é desbundante perceber que o discurso da consciência, o discurso do poder dominante, quer fazer a gente acreditar que a gente é tudo brasileiro, e de ascendência europeia, muito civilizado etc. e tal (GONZALEZ, 2020, p. 90).

Nesse sentido, o signo “bunda” recupera a memória ancestral africana e, em diáspora, se materializa no corpo e, também, na linguagem. Por isso, o português brasileiro – ou melhor, pretuguês – é um idioma singular, que difere do português colonial. O idioma aqui é intrinsecamente vinculado à racialização. Por essa via, ao propor uma representação do corpo feminino negro que desvincule das práticas coloniais, Tatiana Nascimento se abre para uma escrita com marcações da linguagem falada, ao longo de toda sua obra. E, a partir do pretuguês, desenha sua poesia, abrindo-se para a ruptura da estrutura das palavras, criação de neologismos, ruptura de pontuação, uso de letras minúsculas: dimensões que constroem a simbologia e a sonoridade de toda sua poesia.

Em “Lundu”, o poema “o pólen púrpura da palavra” apresenta essa linguagem como possibilidade de transgressão da ferida colonial.

Figura 1 – Poema “o pólen púrpura da palavra”

o pólen púrpura da palavra

(toc
toc toc
toc)
quem vem lá?
eu que não abria a porta
se sabia que era pra você entrar
mas mesmo sem agô nem motumbá você ia passar
pra pisar no tapete mágico da minha língua
com suas botas de morte
pra sentar no céu encantado da minha boca
com suas ancas de chicote
rir do meu pranto
quebrar meu sorriso
e largar tudo rompido

eu ia caminhar uma noite de quinhentos anos
pra me remendar
mas uma hora você dorme, não dorme?
ah,
dorme,
uma hora você dorme...

e eu não te espero acordar pra lascas minha
língua de açoite nas costas do teu roubo secular
retomar o ar
cheio do pólen púrpura da palavra
te sufocando
minha garganta
me libertando

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 33)

A palavra foi a dimensão utilizada pela colonialidade para promover o apagamento, foi pela mistura étnica, conseqüentemente, mistura de diferentes línguas que os negros foram impossibilitados de se comunicar de forma inteligível; foi também pela linguagem que foi realizado o amalgamento dos corpos negros, de modo que o imaginário coletivo se tornasse preso a concepções negativas sobre o negro. Mas essa mesma palavra é também fonte potente para realizar o movimento oposto, o de positivação do corpo negro, por isso conforme apresentado no poema, “o pólen púrpura” é o que carrega os corpos femininos negros de representações positivas, longe das arestas coloniais. Pólen é a gênese, é o que nunca morre, é o que não deixa morrer, pois é o que dá vida, que passa de geração em geração, de corpo a corpo, é o que fez o sujeito negro sobreviver a 500 anos de exploração e ainda assim declamar palavra inteligível.

Chama atenção o fato de “o pólen” ser uma palavra com gênero linguístico masculino, conseqüentemente deveria conter adjetivo também no masculino, no entanto, o poema é nomeado de “pólen púrpura”, o que evidencia que a púrpura é feminina, sendo essa uma forma de evidenciar que a gênese da linguagem também é feminina. Púrpura significa pigmento roxo,

e o roxo simboliza mudança e transformação¹³, e no poema a transformação ocorre por meio da negação da dor a partir do ecoar de palavras, palavras dessa vez ditas, escritas e feitas pela representação de uma mulher negra.

Mesmo sem “agô ou motumba”, isto é, “licença e benção” em iorubá, o mundo colonial invadiu as etnias negras deixando um lastro que perdura até hoje, explorando o território, explorando o corpo negro, e calando sua potência palavreira, porque sabia dos riscos civilizatórios que corriam. No entanto, a palavra é a dimensão potente para reconstituir o imaginário coletivo, para recuperar a memória brilhantemente negra e puramente dissidente (nascimento, t., 2019) que pertence ao mundo diaspórico. A palavra é a dimensão utilizada contra o mundo colonial e, assim, pode libertar a voz que foi secularmente calada. É desse lugar potente que tatiana nascimento parte para construir um mundo onde não mais obedecerá às formas de ser e existir criadas pelo universo colonial.

Ao se ter em mente esse resgate de memória, é construída uma relação *transatlântica* – conceito que aparece em Beatriz Nascimento para definir as relações raciais estabelecidas entre território africano e suas diásporas –, onde quilombo é compreendido, para além de um território de fuga, um Estado e, como instituição, possui suas regras e sistemas econômicos, podendo inclusive utilizar o sistema escravagista em favorecimento a essa instituição – o que no mundo colonial é tido como uma dicotomia. No entanto, conforme recupera a historiadora, a escravização como conhecida e fundada no mundo colonial, com marcação racial e de cunho privado, não existia no continente africano:

Antes, diversos fatores levavam um homem livre à condição de escravo, entre eles as guerras vizinhas em momento de instabilidade política; os filhos de mãe escrava não resgatados; dependência devido a castigo imposto pela quebra de normas grupais, perigo de vida dentro do grupo que poderia levar ao pedido de proteção de outra linhagem, a chamada “escravidão voluntária”. (NASCIMENTO, B., 2006, p. 121)

É necessário, portanto, compreender que o quilombo, enquanto instituição estatal, poderia, se fosse o caso, suportar em seu interior a prática da escravidão. Isso nos dá dimensão sobre o risco que corria o mundo colonial com um outro Estado de tamanha magnitude econômica e socialmente organizado crescendo dentro de suas arestas. Esse perigo era compreendido pelos senhores coloniais, por isso, no Brasil império foi criado o código de processo penal, em 1835¹⁴, em que o quilombo era considerado como insurgência contra o

¹³ É possível estabelecer uma relação com o romance “A cor púrpura” de Alice Walker. No romance, a protagonista Celie veste preto e, ao final da obra, veste púrpura, simbolizando a libertação das violências que sofria.

¹⁴ Saiba mais em: [O Código Criminal e a Rebelião Escrava \(1830-1835\) | Jusbrasil](#)

sistema vigente, tendo como pena o suplício. E, também, por isso o quilombo era fragmentado pelos europeus, com a criação de pequenos grupos com diversas etnias diferentes, para que não fosse um risco ao sistema colonial.

Já no final do século XIX, tornaram-se terreno fértil os aspectos ideológicos do quilombo, propagando os ideais abolicionistas. “Sua mística vai alimentar o sonho de liberdade de milhares de escravos das plantações em São Paulo, mais das vezes através da retórica abolicionista.” (NASCIMENTO, B., 1985, p. 122). Beatriz Nascimento indaga que, então, do século XV, quando iniciaram as negociações de tráfico negreiro e, conseqüentemente, sua retaliação ainda em território africano, ao século XIX, quando iniciaram os movimentos em prol da abolição da escravidão, houve uma alteração epistemológica, no sentido de que quilombo deixa de ser tão somente território espacial de fuga, e passa a ser um símbolo de resistência – e, enquanto símbolo carrega como traço principal a potência de habitar em qualquer lugar, não necessariamente um lugar físico e fixo, mas o próprio corpo dos sujeitos que nascem em diáspora. Por isso, Beatriz Nascimento proferiu este saber ontológico: “A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou.” (NASCIMENTO, B., 1989).

Agora como uma simbologia, quilombo, como propõe Beatriz Nascimento, é uma potência utilizada para expandir o conhecimento ontológico em diáspora.

Tendo findado o antigo regime, com ele foi-se o estabelecimento como resistência à escravidão. Mas justamente por ter sido durante três séculos concretamente uma instituição livre, paralela ao sistema dominante, sua **mística vai alimentar anseios de liberdade da consciência nacional.** (NASCIMENTO, B., 2006, p. 223, grifo nosso).

É sobre essa libertação da consciência nacional que Abdias do Nascimento e Lélia Gonzalez (2020) também falam. Pois, ao se libertar do que o mundo colonial construiu como verdade, a memória passa a ser resgatada, com um outro processo de constituição da população negra, dessa vez a humanidade terá lugar. Abdias do Nascimento (1980) salienta que, para que esse movimento contra hegemônico ocorra, é necessário que o negro se una ao negro para a construção da identidade que a colonização forjou, pois como resultado teríamos “a reconquista de sua liberdade e dignidade como pessoa humana” (NASCIMENTO, A., 1980, p. 87). No entanto, ele reitera que o resgate da memória não deve se pautar tão somente no tráfico negreiro e sim no resgate ao próprio continente africano, que após a impossibilidade do tráfico, foi esquecido pelos colonizadores, conseqüentemente pelos brasileiros.

Para ele, trata-se de um movimento em direção à libertação das amarras que o eurocentrismo empregou à sociedade negra brasileira, por meio do “advento da libertação quilombista” (NASCIMENTO, A., 1980, p. 262), onde não haverá o interesse em contemplar os modelos de sociedade capitalista e de classes. Por isso, um universo quilombista incide na criação de um caminho desviante da norma hegemônica, para que ocorra “a reinvenção de nós mesmos e de nossa história”, fundado a partir da experiência histórica e cultural do sujeito negro, pois é a partir desse resgate que é possível incorporar nossa memória de luta e projetar um futuro coletivamente negro, pois

o quilombismo expressa a ciência do sangue escravo, do suor que este derramou enquanto pés e mãos edificadores da economia deste país. Um futuro de melhor qualidade para as massas afro-brasileiras só poderá ocorrer pelo esforço energético de organização e mobilização coletiva, tanto das massas negras como das inteligências e capacidades escolarizadas da raça para a enorme batalha no fronte da criação teórica-científica. (NASCIMENTO, A., 1980, p. 261)

A poeta tatiana nascimento, então, evoca Abdias e Beatriz Nascimento para determinar que a escrita é uma das pontes necessárias para projetar um futuro “brilantemente negro. deslumbrantemente dissidente” (nascimento, t., 2019, p. 19), onde será possível “assegurar a condição humana das massas afro-brasileiras” (NASCIMENTO, A., 1980, p. 264), sendo esse o grande fundamento ético do quilombismo de Abdias. E aqui incide a grande proposta da poeta tatiana nascimento, utilizada como centro produtor, uma vez que em seu texto poético é reivindicada uma outra concepção de nacionalidade, onde longe do amalgamento colonial é possível potencializar o corpo negro de liberdade. Por isso, ela indaga que “juntar a ela [a liberdade] o projeto quilombista de Abdias do nascimento, para desdobrar em quilombismo: lavrar resistência negra lgbtqi como exercício de liberdade, expansão do sentido tradicional de “resistência”.” (nascimento, t., 2019, p. 15). Como podemos evidenciar no poema “beliz”, publicado na obra “Lundu” (2019):

Figura 2 – Poema “beliz”

```

beliz:

já enfrentou muito golpe sim
y se corpo desse mar num carrega cicatriz
é que sua pele dágua se desfaz contra o toque

de cada golpe

açoite chicote

eu me refiz
eu me refiz
eu me refiz

```

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 22)

O poema evidencia o caminho de reconstrução que, em diáspora, o corpo negro foi necessário passar para sobreviver. “Beliz” é uma palavra com sinonímia à sagaz, ato de perspicácia em momentos de necessidade. O corpo é sagaz e, ao mesmo tempo, é um corpo feito de água que carrega o mar, é um oceano. E, como oceano, esse corpo de refez, desvencilhando-se da violência do açoite colonial, da escravização que foi submetido. Esse movimento de refeitura aquosa é transatlântico, bem como conceituou Beatriz Nascimento. O corpo negro, mesmo sofrendo todas as mazelas do processo de colonização, conseguiu se reconstruir e é para isso que aponta o quilombo.

O poema é tão ritmizado que parece canção, o fonema [i] aparece do início ao fim, marcando toda a sonoridade do poema, esse som de [i] ora é grafado com -i-, ora com -y-, característica particular de Tatiana Nascimento, que é uma jogadora de palavras. Sua poética não apresenta letras maiúsculas, uma forma de reverberação de seu corpo poético subalternizado no mundo literário, ela reivindica seu local na literatura das margens, das arestas. “beliz” lembra um toque suave, um som suave, como quem sorrateiramente desvia da dor por meio de um caminhar lento, mas analítico, como tem sido a sobrevivência do corpo negro em diáspora, que após 500 anos de extermínio, ainda sobrevive, se faz e se refaz.

Com a proposta de se refazer diante a dor, a denúncia ao racismo deixa de ser conteúdo central da literatura de Tatiana Nascimento e, então a liberdade, o bem-viver, o gozo passam a ser o *topos* literário, uma vez que quilombo, de acordo com Abdias do Nascimento (1980/2002, p. 369), tem como finalidade “promover a felicidade do ser humano”. E Tatiana continua afirmando que

a denúncia como diagnóstico, desconstrução, chama o passo seguinte: anúncio, (re)criação. ao longo de sua reconfiguração, os quilombos tornaram-se sistemas organizacionais complexos, de produção cultural, convivência inter-racial, temas organizados complexos de produção cultural, convivência inter-racial, trocas de saberes, sistemas decisórios diversos. fuga y resistência eram o começo do rolet. todo o resto, manutenção da vida cotidiana na segunda forma de sociedades livres, relativamente horizontais, num país em formação hierárquica, racializada. mais que “grupos de escravos fugidos”, eles foram experimentações de liberdade. (Nascimento, t., 2019, p. 17).

Por meio da simbologia do quilombo, Tatiana Nascimento recupera uma outra concepção de nacionalidade, em que “toda literatura e a oralidade histórica sobre quilombos impulsionaram este movimento que tinha como finalidade a revisão de conceitos históricos estereotipados.” (NASCIMENTO, B., 2006, p. 124), do qual Beatriz Nascimento chama de “correção de nacionalidade” (2006, p. 123) e que, posteriormente, Abdias do Nascimento aponta que

nosso ser histórico é de origem mítica. Esta é a uma lição da nossa arte que, ao contrário da arte do chamado ocidente, tem para nós o sentido de uma vivência, natural e criativa. Alimento e expressão de nossas crenças e valores igualitários, assumimos esse poder do talento e da imaginação como o mais poderoso instrumento em nossa comunicação social e no diálogo com as nossas mais profundas raízes no espírito e na história. (NASCIMENTO, A., 2006, p. 106)

É nessa fonte mítica que Tatiana Nascimento produz sua poética, onde ela mesma aponta que, ao unir as propostas de Beatriz Nascimento e Abdias Nascimento: **“forjo desde meu lugar afrodiaspórico sexual-dissidente o conceito de cuírlombismo literário** (nascimento t.). reagir à dor é ainda recontar histórias. falar da dor nos permite buscar cura (se é nosso projeto. imagino que, pra muitxs, seja).” (nascimento, t. 2019, p. 18). Assim, propõe seu projeto literário, no qual a partir da dor da ferida colonial, procura construir formas de cura desse machucado coletivo e, por isso, “literacura da ferida colinial” (nascimento, t. 2019, p. 21). Ela ainda determina que fomos muito mais antes, e “quem nos inventa como escravizados são os escravizadores”, por isso remontar a trajetória negra, recontar a nossa literatura é um caminho potente para construir a nossa própria forma de ser e fazer poesia. Pois “temos mais que denúncias a fazer, especialmente pela nossa poesia, que se conecta a um projeto epistêmico negro-sexual-dissidente atravessado por disputas narrativas.” (nascimento, t., 2019, p. 18). Essa guerra epistêmica é apresentada no poema “pa ojere”, publicado na obra “Lundu” (2017)

Figura 3 – Poema “pa ojere”

pa ojare

resquício da escravidão a serviço da servidão
 regalos da colonização: regalia de
 cafezinho com bulinação
 esquece o açúcar não, doçura
 humildade num é humilhação. y curra
 responde com sangue no olho, justiça do cão

desumanidade né, decapitar o patrão...
 a forja duma guerra que nunca cessa
 de corpos, de peles, de classes, de chão
 "o dono da minha cabeça é aquele que decepa"

Ogum pa lele pa
 Ogum pa ojare
 Ogum pa lele pa
 pa ojare

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 29)

Pa ojare na mitologia iorubana é uma saudação ao Orixá Ogum, guerreiro que abre os caminhos, cuidador dos sofredores e popularmente associado à guerra, pois foi ele o fundador do reino Ifé e que posteriormente conquistou o reino de Irê. Ele é o Orixá caçador, criador do

ferro, pensa com sagacidade, raciocínio e leva isso para a sua guerra. Ele sempre guerreava e levava as suas conquistas ao reino de seu pai, até que se tornou rei (PRANDI, 2001).

A partir do resgate de Ogum, o poema evidencia o embate que o mundo colonial estabeleceu ao constituir sua epistemologia como única e inquestionável, demarcando a disputa de narrativas que autora menciona em seu manifesto. Assim, o poema evidencia um grande resquício deixado pela colonização, a exploração sexual de corpos femininos negros, de acordo com a expressão “regalia de cafezinho com bulinação”, funções realizadas pela “mucama”, que de acordo com Lélia Gonzalez, foi a figura que promoveu a união entre a empregada doméstica e a mulata (GONZALES, 2020, p. 82). Além da prestação de bens e serviços, com a função de realizar todos os afazeres domésticos e cuidados maternos das crianças das famílias brancas, a mucama também era explorada sexualmente pelos senhores.

Com essa união, a expectativa sobre o corpo feminino negro, conseqüentemente, a sua domesticação e sexualização heterocisnormativa tornaram-se violências cotidianas e presentes nas epistemologias coloniais. Não se é por acaso que na literatura o lugar dado à figuração negra é a sexualidade exacerbada ou a exploração do trabalho, ambas desumanas. Então, o poema evidencia essa tensão epistemológica, ao apontar que se trata de uma “guerra que nunca cessa de corpos, de peles, de classes, de chão” (nascimento, t., 2017). Por ser uma guerra, Ogum, “aquele que decepa”, desde o título do poema é evocado, pois ele é o guerreiro astuto e sagaz, que vence as demandas e que chega com a cabeça do rei, como “decapitar o patrão”, conforme conta a mitologia dos Orixás:

[...]
 Quando Odudua reinava em Ifé,
 mandou seu filho Ogum guerrear
 e conquistar os reinos vizinhos.
 Ogum destruiu muitas cidades
 e trouxe para Ifé muitos escravos e riquezas,
 aumentando de maneira fabulosa o império de seu pai.
 Um dia, Ogum lançou-se contra a cidade de Irê,
 cujo povo o odiava muito.
 Ogum destruiu tudo,
 cortou a cabeça do rei de Irê
 e a colocou num saco para dá-la a seu pai.
 [...]
 (PRANDI, 2001, p. 86)

Na última estrofe do poema “pa ojaré”, Ogum novamente é evocado com a sua cantiga, com tradução: “Ogum mata/extingui com violência; Ogum mata/extingui com razão; Ogum mata/extingui e destrói completamente.”, pois ele é o Orixá da razão, da guerra. Ele quem vence os resquícios da escravização, que destrói a demanda das expectativas e exploração colonial do

corpo feminino negro e, assim, possibilita a esse corpo *ser* plenamente em diáspora – esse é o projeto literário de tatiana nascimento.

Essa fuga do mundo colonial também aparece no poema “prenda minha”:

Figura 4 – Poema “prenda minha”

prenda minha, v. 3
 rastreada na fê,
 achada no faro,
 pêga no laço.

 alma roubada da perdição amém y salva num afã:
 rude genealogia colonial do amor

 amuja pintada à mão na foto prêmio de presa pagã
 bugre valentia na moldura do avô

 "quando foi de madrugada, prenda minha
 foi-se embora e me deixou"

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 25)

O poema resgata a memória da dor colonial para transgredi-la, bem como propõe Abdias do Nascimento (1980) em seu manual quilombista. A partir da simbologia do corpo negro enquanto propriedade privada do europeu, como “prenda”, no poema esse corpo não possui vontade própria, é pego à força e levado para ser explorado sexualmente. A expressão “pêga no laço” relembra a violência em retirar indígenas e mulheres negras de seus territórios para servirem sexualmente os senhores de engenhos. Pela visão colonial, tratava-se de uma salvação da perdição que era viver longe dos princípios coloniais, no entanto, elas eram dispostas a um trabalho desumano e contra suas vontades.

Porém, longe do arquétipo de Persefône¹⁵, que é raptada e permanece sempre sem vontade, a representação feminina no poema é valente, e então escolhe o melhor momento para voltar ao seu lugar, que não pertence ao mundo colonial. E esse momento vem à noite, que metaforiza o renovar do tempo e da vida, pois ao anoitecer, adormece o que se foi e abre-se para a possibilidade de um novo devir e, na poesia, esse devir é negro e dissidente, pois o prazer em sua plenitude não habita a heterossexualidade forçada, como é evidenciado pela simbologia do europeu branco que rouba as mulheres negra e indígena para satisfazerem seus desejos sexuais.

¹⁵ Perséfone é uma Deusa grega que representa a agricultura e a fertilidade. Ela era filha dos Deuses Deméter e Zeus. A mitologia grega conta que Perséfone foi raptada por Hades, Deus do submundo. Seu arquétipo reflete o fato de Perséfone deixar-se ser levada, sem possuir vontade própria. Com seu sumiço, sua mãe Deméter fica muito triste e, com isso, a agricultura se tornou infértil. Como resolução, o Deus Hermes conversa com Hades e entram em acordo que, em uma parte do ano, Perséfone passaria na Terra com sua mãe e, em outra parte, com Hades no submundo. Nota-se que Perséfone não possui vontade e é sempre condicionada à vontade do outro.

Esse amor forçado construído a partir da “genealogia colonial” não pertence ao mundo brilhantemente negro e deslumbrantemente dissidente que Tatiana Nascimento (2019, p. 19) propõe construir. Há em sua poética, então, além das questões de cunho racial, as problemáticas que envolvem as construções de gênero e sexualidade, as quais serão discutidas na subseção abaixo a partir da obra “07 notas sobre o apocalipse, *ou poemas para o fim do mundo*”.

2.2 A obra “07 notas sobre o apocalipse, *ou poemas para o fim do mundo*” e o universo *cuírlombista* de Tatiana Nascimento

A autora propõe unir queer a quilombo de Beatriz Nascimento (2006) e Abdias do Nascimento (1980), e justifica que:

Compreender quilombo como resistência e organização vem da atlântica Beatriz Nascimento, ao rejeitar a definição rasa (“agrupamento de escravos fugidos”) e redefinir [...] e juntar a ela o projeto quilombista de Abdias do Nascimento, para nos desdobrar em *cuírlombismo*: lavrar resistência negra lgbtqi como exercício de liberdade, **expansão no sentido tradicional de “resistência”**. (Nascimento, t., 2019, p. 14-15, grifo nosso)

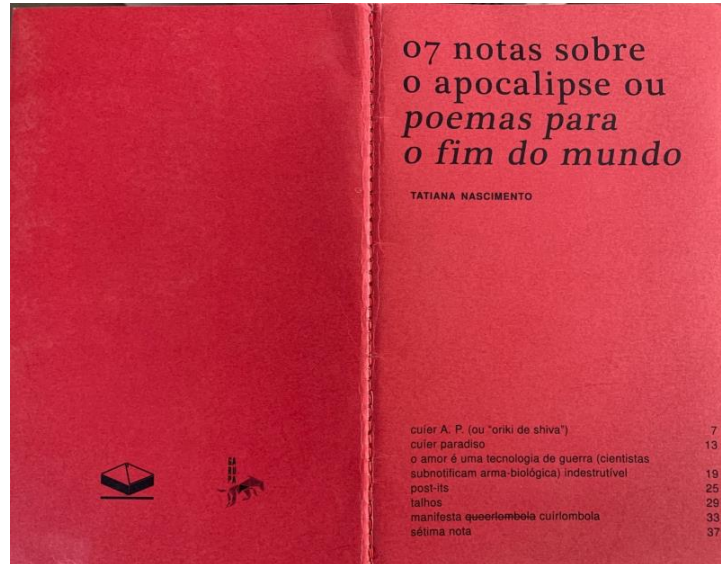
A poeta, então, constrói uma ruptura da configuração do que é considerado como ancestralidade afrodiaspórica, pois tem-se um “modo certo” de viver africano em diáspora, e esse “modo certo” é fundado por modelos binaristas e heteronormativos de vida. Assim exclui tudo que é divergente dessa concepção, conseqüentemente existências dissidentes são desconsideradas do modelo afrodiaspórico de ser, isso é “racismo colonial” (Nascimento, t., 2019, p. 11).

Portanto, assentar sua poética entre queer e quilombo e lavrar *cuírlombismo* é remontar a própria dinâmica afrodiaspórica de ser, existir e estar, pois, bem como propõe Abdias (1980, p. 274), “xingar não basta” e o quilombismo não serve de manutenção ao sistema colonial, ele propõe sua fragmentação. Por isso, quaisquer que sejam os vestígios coloniais ainda presentes entre a comunidade negra, não pertencem à solidificação do mundo quilombista ou, melhor, *cuírlombista*, pois nosso universo é diaspórico e, então, deve servir apenas às demandas da própria população negra.

Se escapar do gênero no mundo colonial é uma difícil tarefa, na poesia aqui em destaque, essa tarefa tornou-se missão central, ou ao menos dismantelar o agrupamento biologicamente determinista que a colonialidade prescreveu e que, desde então, a diáspora vem obedecendo. É necessário, então, que os corpos dissidentes sejam chamados pelos seus nomes e em suas pluralidades, para que assim seja possível *ser*, e a poesia é uma dimensão potente para ressignificar as formas de representação da ancestralidade negra. É a partir dessa “cosmopercepção” (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 29) que Tatiana Nascimento escreve a obra “07 notas

sobre o apocalipse ou poemas para o fim do mundo”, publicada em 2019 pelas editoras Garupa e KSA1.

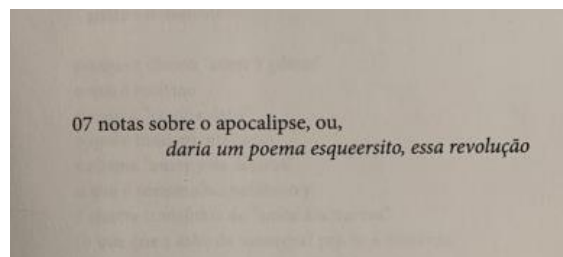
Figura 5 – Capa e contra-capa obra “07 notas sobre o apocalipse ou *poemas para o fim do mundo*”



Fonte: tatiana nascimento (2019)

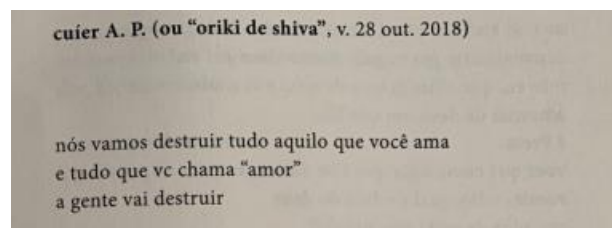
A obra conta com sete poemas que se voltam para o universo cuirolombista, além disso, todos eles são divididos por uma abertura de seção. O primeiro poema da obra se chama “cuier A.P (ou “oriki de shiva”)”, com seção chamada “07 notas sobre o apocalipse, ou, *daria um poema esqueersito essa revolução*”:

Figura 6 – Abertura primeira seção

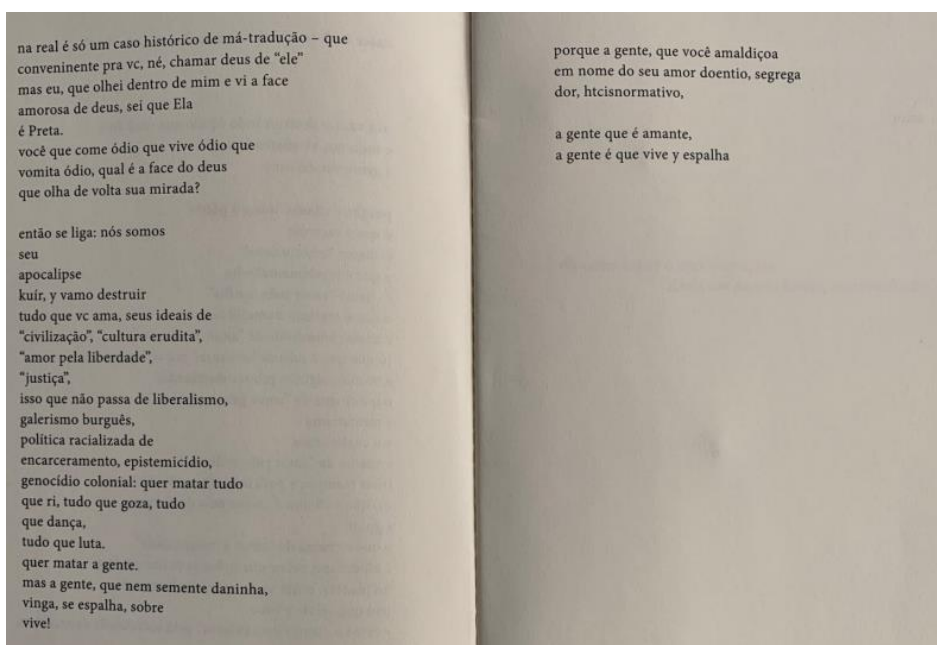


Fonte: tatiana nascimento (2019, p. 7)

Figura 7 – Poema “cuier A.P (ou “oriki de shiva”)”



porque c chama "amor à pátria"
 o que é racismo
 c chama "amor a deus"
 o que é fundamentalismo
 c chama "amor pela família"
 o que é sexismo homofóbico y
 c chama transfobia de "amor à natureza"
 (o que que c sabe da natureza? pra vc a natureza
 é só mais alguém pra ser dominada)
 o q c chama de "amor pela segurança"
 é militarismo
 y o capitalismo
 c chama de "amor pelo trabalho"
 (mas mentira, é pura adoração pelo dinheiro)
 e o que c chama de amor pela democracia
 é golpe.
 o que c chama de "amor à humanidade"
 é especismo, achar que todas as outras pessoas
 no planeta, todas as pessoas não-humanas
 têm que servir a você
 y esse seu "amor pela Palavra", pela sacralidade da escritura,



Fonte: tatiana nascimento (2019, p. 9-11)

O poema questiona as concepções que o mundo colonial construiu como verdade indubitável e, desde o início, escancara e aponta para a destruição destas concepções: racismo, fundamentalismo, sexismo homofóbico, transfobia, militarismo, capitalismo, golpe, especismo, liberalismo, epistemicídio, genocídio colonial. Ao considerar que o mundo colonial desenhou o mundo através do seu olhar, o que Oyěwùmí (2021) chama de "cosmovisão colonial", a linguagem se tornou ferramenta para acobertar o que de fato habita sua composição ideológica.

Esse jogo dialético de utilização da linguagem não se dá de forma inocente, não se é por acaso que historicamente estamos presos no gênero de modo que até o signo foi morfológicamente e sintaticamente construído amalgamado a essa dimensão colonial. Quando o poema evidencia outros signos à cosmovisão colonial, suas genealogias passam a ser

questionadas e outros signos são dispostos para a construção de um outro olhar, que também será atravessado por outras formas sensíveis, por isso, como Oyèwùmí (2021, p. 29) propõe uma “cosmopercepção”, pois o sentir por meio de outros sentidos compõe a trajetória do corpo diaspórico, antes mesmo de diáspora. E com esse jogo palavreiro forma-se um “Oriki”, termo iorubá que designa literatura, texto ou palavra. No poema há um “Oriki de Shiva”, pois Shiva é um Deus regenerador e destruidor, é o que gera transformações, logo o poema remete a uma transformação de palavras. Transformação esta que habitará a zona do significado e também do significante, por isso Tatiana Nascimento em sua poesia utiliza de siglas, neologismos que privilegiam especialmente o som, a fonética.

O poema parte do *topos* binarista que Oyèwùmí (2021, p. 29) afirma existir no pensamento social colonial: a princípio a dialética corpo *versus* mente foi colocada em destaque, a partir do dualismo cartesiano, em que o corpo era compreendido como uma armadilha para a razão da mente humana. Com essa concepção, tudo que seja do corpo, tal como o riso, o sentir, o gozo, a musicalidade, a dança, o ritmo – dimensões inerentes ao corpo diaspórico – são consideradas subalternizadas. E são essas dimensões que “vinga se espalha, sobre vive! [...] que vive y espalha” (Nascimento, t., 2020, p. 10-11).

Também nesse cenário construído pela colonialidade, o gênero e a sexualidade tornaram-se problemáticas centrais, uma vez que há uma grande fratura dentro das comunidades negras, pois o gênero e as sexualidades são construções sociais que, historicamente, foram colocadas em um local biológico fixo. Sobre isso, o pesquisador Fernando de Moraes (2020) realiza uma revisão bibliográfica sobre os termos “*queer*” e “*quare*”, e determina as suas diferenças. De acordo com o teórico, os estudos *queer* surgiram meio ao apagamento existente em estudos gays e lésbicos no século XX, que “apesar de garantirem o status de ‘normalidade’ a esses sujeitos, foram inoperantes no sentido de contestar e/ou problematizar a heterossexualidade” (MORAES, 2020, p. 33). Nesse percurso, refutando a utilização não refletida dos termos “lésbica” e “gay”, que levam a um reducionismo conceitual, abrangendo toda e quaisquer temáticas referente às experiências e discursos lésbicos, gays, bissexuais e transgêneros, Moraes aponta que “os estudos *queer* não são sinônimos de estudos gays e lésbicos” (p. 35). Ao contrário disso, a categoria de análise *queer*

em posicionamento político radical, avoca para sua arena de reflexões as estratégias sociais normalizadoras de comportamentos (LOURO, 2004). A julgar por isso, a “teoria” *queer* – e não (tão somente) LGBT – inaugura-se, pois, como campo disciplinar investido de uma postura político-cultural particular, em diálogo e/ou tensão constante com abordagens que lhe precederam ou que lhe são análogas. Nesse sentido, origina-se como forma de

resposta às demandas do próprio movimento feminista e também gay e lésbico, propondo uma alternativa distinta de pensar e analisar as diferenças e a realidade social. (MORAES, 2020, p. 36)

Os estudos *queer* irão, portanto, tensionar a normatividade heterossexual, colocando-a no lugar de um modelo construído historicamente pela sociedade. Por isso, “é possível admitir o desejo heterossexual não como um impulso natural, mas, antes, como produto de uma regulamentação política categorizada de corpos, visando à manutenção perpétua de reprodução” (2020, p.38). Nesse sentido, tal qual a homossexualidade foi construída como homossexualidade, a heteronormatividade também foi construída como se é conhecida hoje, colocada sob a vigência de estado natural das coisas e, por isso, sem marcação de constructo que há na homossexualidade.

Fernando de Moraes (2020) afirma que há uma dicotomia entre essencialismo e não essencialismo, uma vez que a heterossexualidade é colocada como natural e inata da vida humana e, nesse caso, o que sobra é todo o resto considerado “provisória, e como efeito do condicionamento social e dos modelos disponíveis” (p. 39). Dentro desse cenário, a própria concepção sobre o que é homem e o que é mulher são tangenciadas, no sentido de que também são construções sociais e não modelos inerentes ao sujeito humano.

O pesquisador realiza uma reflexão entre ser e existir, para ele, *ser* corresponde a uma dimensão além do *existir*, pois ainda que para ser no mundo, seja necessário primeiramente *existir*, *ser* é reivindicar uma posição no mundo. E, no caso de existências *queer* e *quare*, elas são colocadas em posições de exclusão em detrimento ao paradigma binário que o mundo colonial estipulou e a sociedade, desde então, vem sendo moldada. Para ele, essa “renitência na busca pela equidade pressupõe, no entanto, um contínuo embate entre grupos privilegiados e aqueles coagidos, constrangidos aos rincões mais recônditos, relegados a um status de subalternidade, em um contexto regido por forças hegemônicas.” (MORARES, 2020, p. 27).

No entanto, delimitar os termos *queer* e *quare* é difícil, uma vez que não são puras e simples identidades e apontam para a limitação trazida por definições rígidas. Para Judith Butler, *queer* – e também *quare* - não é uma identidade, é uma dimensão de possibilidades (MORAES, 2020, p. 28). Mesmo arriscando cair em um paradigma, é possível traçar um jogo conceitual para os termos.

De acordo com o trajeto etimológico feito por Fernando de Moraes (2020, p. 29), o termo *queer* possui raízes “na expressão indo-europeia *twerk*, da qual deriva o verbo latino *torquere* (girar, torcer) que, por sua vez, dá origem a *quer* (oblíquo, perverso) no alemão.”. Mais adiante, o termo foi inserido na língua inglesa possivelmente resgatado da língua alemã,

com o significado de “estranho”, “excêntrico”, “insólito”, passando a definir pejorativamente toda a comunidade gay, em especial homens gays. Assim, o termo se tornou um insulto, com a finalidade de menosprezar e difamar “todos aqueles afastados ou extraviados das normas comportadas e binariamente compartimentadas da heterossexualidade.” (MORAES, 2020, p. 29).

Antes rechaçado, devido à carga pejorativa que o termo carregou historicamente, *queer* veio nas últimas décadas sendo ressignificado e adotado pela comunidade dissidente sinalizando “uma insurgência ativista não só contra a homofobia, mas também contra inúmeras outras formas de (o)pressão e violência, notadamente, às tocantes ao gênero e à sexualidade” (MORAES, 2020, p. 30). Para ele,

Nomear-se *queer* é um gesto político e transgressor de afirmação das diferenças e inscrição de corpos “estranhos” em cenários outros, suscitando novas narrativas, novas reescrituras da história das fronteiras. [...] Sujeitos *queer* inquietam porque reagem, não se curvam e transgridem. Corpos *queer* também; são corpos eletricamente transitantes, subversivos, antagonizantes, dotados de carga, potência e beleza. (MORAES, 2020, p. 30-31)

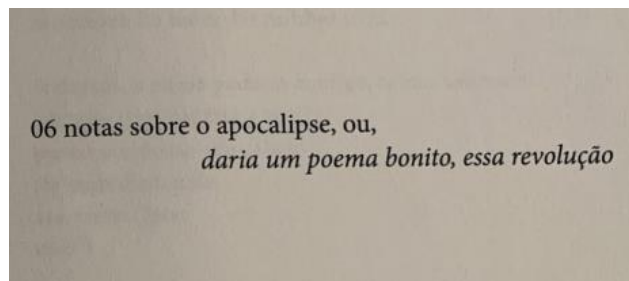
Ser *queer*, portanto, incorpora uma existência política que questiona a fixidez falocêntrica e heteronormativa como centro que estrutura os modos de viver. tatiana nascimento utiliza outras formas de significantes, *cuír* ou *cuier*, que irão novamente vislumbrar seu lugar fora das arestas coloniais e das construções literárias canônicas, pois ela propõe transgredir os paradigmas do que se tem como literatura negra e literatura brasileira. Além disso, como jogadora de palavras, tatiana brinca com os significantes, pois, no plano do imaginário brasileiro, a sílaba -cu- remete ao que é abjeto, logo é possível metaforizar sua própria teoria ao que é interdito de ser dito publicamente e, portanto, não deveria pertencer ao universo afrodiaspórico, mas pertence, pois esse universo deve ser construído a partir da experiência de vida plena negra.

Fernando de Moraes afirma que a ferramenta de escudo contra a hegemonia heteronormativa é os estudos *queer* e, em seguida, os estudos *quare*, pois

permitem retrabalhar esses olhares castradores de individualidades, revestidos de poderes falocêntricos e hegemônicos e, ao mesmo tempo, deslocar categorias de inteligibilidade, construir caminhos, romper limites, descortinar possibilidades, num exercício contínuo de “aprovação” de sujeitos como legítimos, como corpos que pesam e (se) importam. Queer e quare são um ofício de iconoclastia, de profanação de ortodoxias “sacrossantas” do relicário da sexualidade. (MORAES, 2020, p. 30-31)

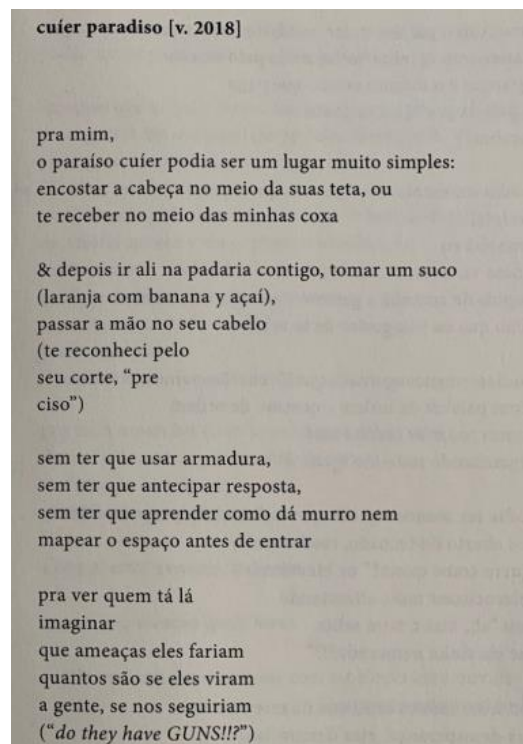
Assim, Moraes (2020) conclui que existências *queer* e *quare* extrapolam o simples existir, para reivindicar o local de *ser*. E, considerando que *ser queer* e *quare* implica a viabilização de corpos apagados, silenciados e violentados, os *corpus* aqui em análise irão protagonizar existências dissidentes por meio do afeto e do gozo. Inclusive este é um dos princípios do abecedário quilombista que Abdias do Nascimento propõe, ao determinar que “*Obstrar o ensinamento e práticas genocidas da branquitude é importante para o quilombismo*” (NASCIMENTO, A., 1980, p. 272). Então, considerando o encarceramento das práticas sexuais em uma forma única e fixa realizado pela colonialidade, é necessário que essa prática seja obstruída, de modo que então outras práticas sejam evidenciadas. A partir desse princípio norteador, tatiana nascimento escreve o poema “cuiér paradiso”.

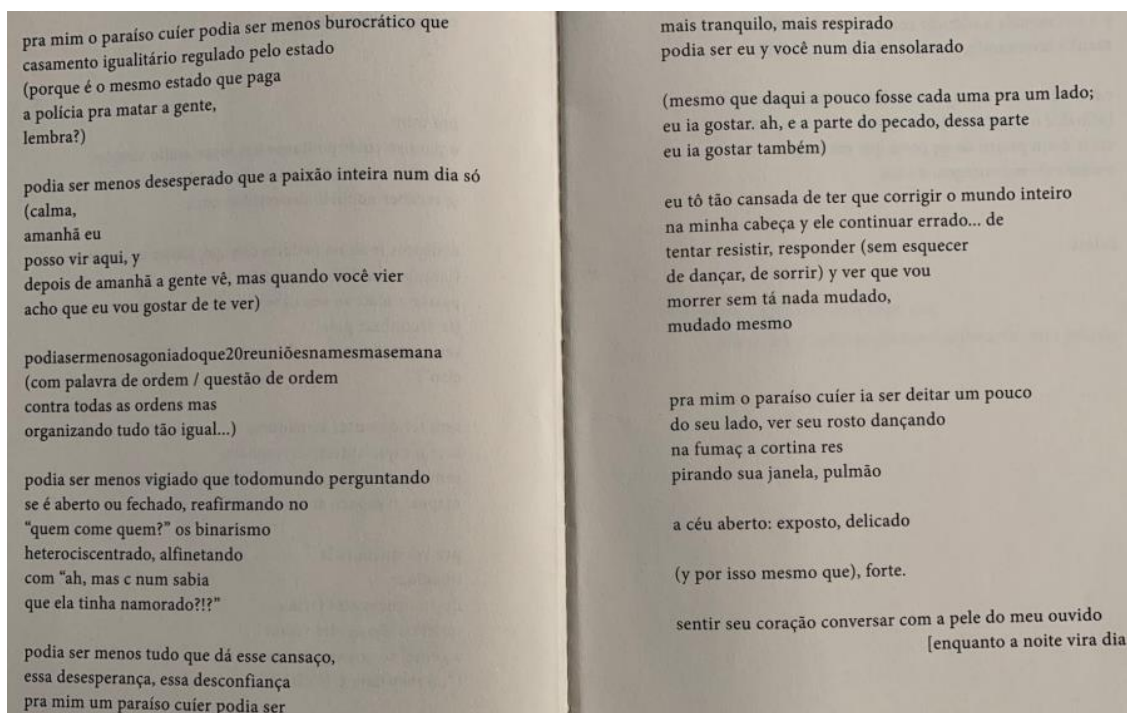
Figura 8 – Seção poema “cuiér paradiso”



Fonte: tatiana nascimento (2019, p. 13)

Figura 9 – Poema “cuiér paradiso”





y a rua esvazia o silêncio com aqueles barulho de
manhã levantando, pássaro celebrando, vizinho
cantando cedo, transporte público começando tarde
(afinal, é o distrito federal...); pra mim, um paraíso
cuiér é um pouco de qq coisa que me traga
a calma da sua coragem da sua
calma.

Fonte: tatiana nascimento (2019, p. 15-18)

O poema "cuiér paradiso" constrói uma imagética da simplicidade que é um paraíso *queer* ou *quare*, não se trata do uso da violência, nem resistência com força bruta; o poema na verdade traz silêncio e calma. Sua rítmica obedece a essa calma, por isso há uma ruptura da fluidez de leitura por meio da divisão silábica inesperada, como em "res pirando" que traz junto o respirar, a pausa, a quebra e o encher dos pulmões; ou como em "podiaser menos agoniado que 20 reuniões namesmasemana", que faz perder o fôlego e mostra pelo ritmo a agonia que é a vida que não obedece a calma do corpo.

A imagem que constrói é de um dia corriqueiro, com o desejo de o andar de um casal de mulheres de mãos dadas na rua não ser questionado sobre quem é o "homem" da relação, questionamento que habita a zona do biológico; ou o desejo de não ser questionado sobre sua orientação sexual. Um caminhar simples e tranquilo, sem ter que ter medo do que irá enfrentar na rua, nem ter a segurança como critério de escolha para onde ir. O paraíso cuiér é aproveitar

um dia tranquilo de sol, não é burocrático, nem habita o desespero de uma rotina exaustiva; habita na verdade o respirar, respirar o mundo e fazer do “céu aberto” um pulmão. O céu aberto é o paraíso cuiér, porque abaixo do céu tudo é possível, inclusive o amor “exposto e delicado” e, para isso, é preciso coragem para ter calma e calma para ter coragem.

O poema constrói uma imagem da calma, o que rompe com a compreensão de que o corpo negro dissidente é luta o tempo todo, pois a luta foi instaurada pelo mundo colonial – o que retoma a proposta poética da autora de expandir o sentido de resistência, pois resistência não é apenas força bruta. Conforme propõe Tatiana Nascimento, quem inventou o corpo negro como subserviente ao mundo colonial foram os colonizadores, por isso atender às suas demandas não deve ser responsabilidade dos sujeitos negros. Logo, a maior forma de subversão que um corpo negro dissidente possui é viver de acordo com as próprias vontades e, conforme evidenciado pelo poema, a vontade é ter calma e ao mesmo tempo coragem, para viver plenamente. E viver plenamente inclui não obedecer ao sistema binário construído pelos colonizadores.

A teoria queer focaliza uma outra concepção de sexualidade e identidade, sonhando a heterossexualidade como categoria moldadora das identidades. Fernando de Moraes (2020) afirma que “a analíticas *queer* encontra-se oposta aos protocolos e predisposições reguladores de uma sexualidade hegemônica, arraigada a noções de identidades e comportamentos sexuais inflexíveis, estáveis, unificados” (p. 42). Por essa concepção, compreende-se que a sexualidade é fluida e não fixa como a hegemonia historicamente construiu.

No entanto, ainda que seja transgressor ao mundo colonial a compreensão de que a sexualidade e o gênero são dimensões humanas constituídas socialmente, a socióloga nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí (2021) apresenta um panorama epistemológico da África pré-colonial e do mundo diaspórico e determina que, mesmo quando são formuladas teorias que deslocam o pensamento biológico de gênero, o epicentro do corpo humano continua no biológico. Isso se dá porque o corpo político é tão natural quanto o corpo biológico no mundo colonializado. Um exemplo que Fernando de Moraes (2020) evidencia é o amalgamento promovido na teoria de Simone de Beauvoir, quando ela indaga que “não se nasce mulher, torna-se”, uma vez que aponta para a universalização do ser feminino; se “não se nasce mulher, torna-se”, qual mulher é possível de se tornar? Da mesma forma, qual é o modelo de se tornar masculino? Há, portanto, uma determinação social que demarca o que é ser homem e ser mulher.

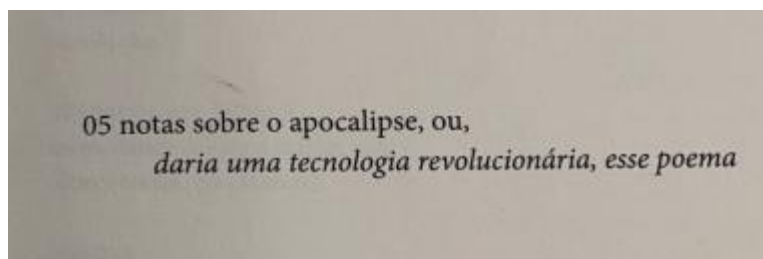
Para a socióloga Oyèrónké Oyèwùmí (2021), enquanto os sujeitos forem apresentados como grupos, não como indivíduos, e “desde que tais agrupamentos sejam concebidos como geneticamente constituídos, então não há como escapar do determinismo biológico”

(OYĚWÙMÍ, 2021, p. 32). Dentro desse universo dualista colonial, o corpo é uma dimensão excluída e, assim, torna-se abjeto, conforme pontuado por Oyèrónké Oyěwùmí:

Mulheres, povos primitivos, judeus, africanos, pobres e todas aquelas pessoas que foram qualificadas com o rótulo de “diferentes”, em épocas variadas, foram consideradas como corporalizadas, dominadas, portanto, pelo instinto e pelo afeto, estando a razão longe delas. Elas são o Outro, e o Outro é um corpo. (OYĚWÙMÍ, 2021, p. 29-30)

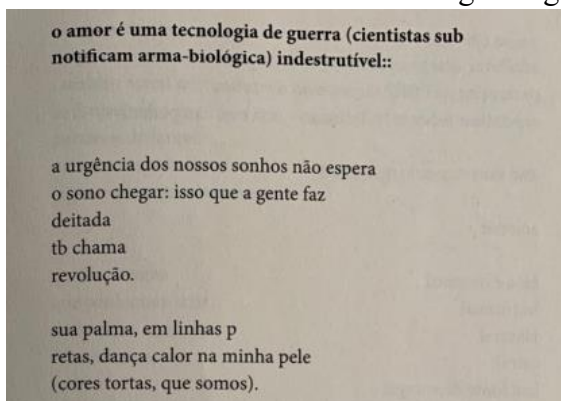
Então, considerando o corpo como o Outro, esse corpo performa um gênero de acordo com seu local, tempo, raça e classe social. Como Moraes (2020, p. 39) defende, é necessário que “as experiências de socialização de cada indivíduo é sempre *sui generis*, desabonando reconhecer a existência de um único sujeito feminino, mas a pluralidade de diferentes sujeitos”. Pois a sexualidade e gênero não são dimensões rígidas, isso se deve ao fato de a “própria significação não ser intacta, inviolada, indene, mas, antes, sempre sujeita a deslizamentos, a oscilações, como já asseverado por Jacques Derrida (2020)” (MORAES, 2020, p. 43). Por isso, considera-se que a sexualidade tem mais relação com *estar* do que *ser*, considerando que ela escapa da coercitividade social, ainda que a heteronormatividade tente detê-la. Conforme é possível ver no poema “amor é uma tecnologia de guerra”.

Figura 10 – Seção poema “amor é uma tecnologia de guerra”



Fonte: tatiana nascimento (2019, p. 19)

Figura 11 – Poema “amor é uma tecnologia de guerra”



isso que
 aparenta um segurar-de-mãos
 ousado não é declaração de posse
 ou de mero par, casual que fosse, nem
 só demonstração de afeto pública,
 carícia brusca contra essas
 tropas, brutas

 (eles quase que nos
 somem);

 é nossa arma de guerra, "mana minha", desejada

 amante,

<p> y essa eles não vão adulterar desativar corromper deturpar denunciar na ONU caçar como terroristas capitalizar sabotar (re)acionar – essa eles não podem não sabem y nem querieriam acionar – essa é química hormonal visceral astral usa fonte de energia renovável ("friccional") é inesgotável reciclável tem garantia ancestral o nome dela anda meio banal, "afeto", "amor" (se bem que a prática tamos reinventando...), mas ainda é nossa maior tecnologia (y a mais vasta) en contra y adelante a escassez dessa cruzada. y eu não tenho </p>	<p> medo: cada peito como o nosso a briga a força de mil granadas . mesmo assim nem se forçadas paramos de lançar primaveras pelos ares (agourentos que eles cavam) – eu acho que faz tempo que sonhamos acor dadas, que nossa paz é barulhenta, y que da areia dos nossos olhos insones a noite fabrica suas pérolas (de amor, e de outras guerras): & elas brilham como nós. </p>
---	---

Fonte: tatiana nascimento (2019, p. 21-23)

O poema presentifica uma proposta subversiva de amor, do amor tomado por uma dimensão de tecnologia de guerra, porque, no mundo colonial, o amor é entendido em uma só perspectiva fixa e imutável. Então, quando esse amor é contingenciado, ele torna-se uma ferramenta de guerra utilizada, dessa vez utilizada para romper com a cosmovisão colonial. Ainda o poema tem como título “cientistas subnotificam arma-biológica”, pois o amor foi também generificado e enquadrado no binarismo “homem” feito para a “mulher” e “mulher” feita para “homem”, com a finalidade de assegurar a procriação da espécie.

Mas há um sonho de revolução que o poema mostra, esse sonho acontece com a imagem de corpos femininos negros deitados, sem servir ao controle de corpos que o mundo colonial estabeleceu. No poema, há um jogo de palavras criado pela divisão silábica e de versos, em que linhas tem como complemento o signo “pretas” e “retas”, o que cria uma plurissignificação que possibilita que as linhas das mãos sejam representadas como retas e pretas. Esse segurar de

mãos pretas não pode ser controlado, nem mesmo com a violência bruta do mundo colonial, pois é uma química ancestral, isso significa que o tempo estabelecido na relação dissidente apresentada não é o tempo cronológico, e sim ontológico¹⁶, em que o passado é remontado no presente. Por isso, seus costumes e sua percepção não têm a violência e hierarquia como cultura.

Nessa posição ontológica, o apego, o controle e a posse que são romantizados pela forma que o amor foi delineado pela colonização não terão lugar no segurar de mãos negras dissidentes. Há, então, uma fonte de afeto inesgotável, que lança primaveras pelos ares, não bombas, como fez o mundo colonial. Esse sonho revolucionário acontece acordada, pois acontece vivendo, por meio de guerras que brilham como brilha o amor dissidente negro, o amor que escapa da fronteira do mundo colonial.

O poema fala de um lugar ancestral, por isso, o gênero sozinho não serve às necessidades de corpos negros LGBTQIA+. Sobre isso, ainda que Judith Butler tenha apontado à necessidade de os estudos queer promover uma análise interseccional, ela não a realiza. Fernando de Moraes afirma que “qualquer tentativa de análise dos sujeitos calcadas tão simplesmente na noção de identidade de gênero seria, por assim dizer, delimitante, pois desautoriza a emergência de outras identidades patentes porém abafadas.” (MORAES, 2020, p. 64).

Torna-se, assim, claro que não é produtivo analisar os sujeitos, tão somente, por ideais de gênero, sem considerar outros fatores que são determinantes para sua construção subjetiva, uma vez que o gênero permanece sendo um agrupamento biológico. No entanto, os estudos queer não caminharam rumo à analítica interseccional e, portanto, não servem de respaldo para a verossimilhança de sujeitos LGBTs racializados. Foi pensando nisso que E. Patrick Johnson (2005)¹⁷ propôs os estudos *quare* como uma “reconceptualização dos estudos *queer*, visando transformar o que é *queer* em *quare*, a fim de abarcar categorias de raça/etnia e de classe até então negligenciadas por aqueles estudos” (MORAES, 2020, p. 65).

É fundada, então, a “teoria”¹⁸ *quare* com a voz de cinco LGBTs negros analisando em quais medidas a “teoria” queer os aproxima e os afasta. A crítica advém “em razão desses estudos [os estudos *queer*] se dedicarem diligentemente ao debate de noções como subjetividade/individualidade, agência e experiência, omitem, ainda que involuntariamente,

¹⁶ O fluxo do tempo ontológico não é linear, ele vai e volta para a construção de um presente ancestral.

¹⁷ O texto de E. Patrick Johnson tem a data de 2005 e, no ano de 2020, foi publicada a tradução do pesquisador Fernando de Moraes junto à sua obra “Analítica Quare: como ler o humano”.

¹⁸ Utiliza-se teoria entre aspas, pois os estudos queer e *quare* não se enquadram na categorização fixa que é a ciência, não é um conhecimento exato, trata-se de um afastamento dos amalgamentos e se abre para diversos questionamentos. Por isso, têm mais relação com o termo “estudos”.

questões enfrentadas por LGBTs negros provenientes de comunidades ‘racializadas’.” (MORAES, 2020, p. 65). E. Patrick Johnson (2020), então, aponta que seu

projeto é de revisão e recuperação. Quero manter o espírito lúdico e de inclusividade do “*queer*”, que inspira muito da teoria queer, mas também descartar tendências homogeneizantes. Com expansão disciplinar, pretendo, então, transformar o que é queer em quare, de modo que as formas de conhecimento sejam vistas não só como discursivamente mediadas, mas também como historicamente situadas e materialmente condicionadas. (JOHNSON, 2020, p. 85)

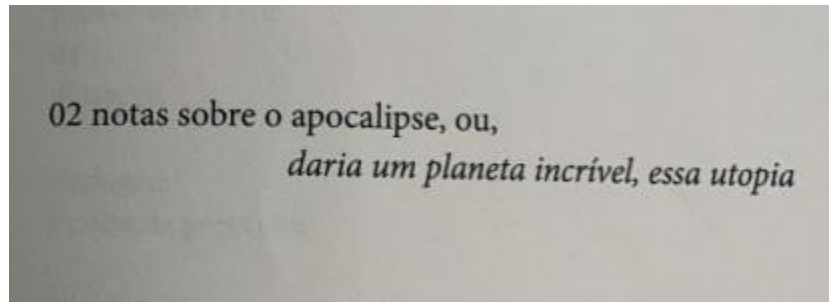
Além de considerar as categorias raça e classe, a teoria quare ainda se abre para a diversidade presente nos grupos, por isso é uma “teoria da carne”, que une prática e teoria de modo a considerar a alteridade dos sujeitos e, assim, analisar como as dimensões de raça e classe são reverberadas nesses contextos, não apenas de forma discursiva como propôs a teoria *queer*. Johnson afirma que as teorias da carne evidenciam prática e teoria “por meio de uma política corporificada de resistência. Essa política de resistência está presente nas tradições vernáculas, tais como performances, folclore, literatura e arte verbal.” (JOHNSON, 2020, p. 85). Ao considerar, portanto, a materialidade do corpo, não somente a sua discursividade, a teoria quare aponta a incompletude da teoria *queer*, que ao desconsiderar a materialidade do corpo, privilegia aqueles sujeitos “cuja subjetividade e agência, fora do âmbito do gênero e da sexualidade, nunca foram subjugadas” (JOHNSON, 2020, p. 85), isto é, privilegia a posição de sujeito brancos como um todo. Além disso, a analítica *queer*, de acordo com Moraes (2020, p. 67), invalida a contribuição política, intelectual e estética de sujeitos racializados, valorizando apenas as contribuições dos sujeitos brancos de classe média.

Assim, a analítica *quare* propõe uma leitura da sexualidade racializada. Johnson, de acordo com Moraes:

Ao mapear uma história geral do uso dos estudos *queer* no discurso acadêmico contemporâneo, focaliza a inexistência de discussões sobre questões de raça/etnia e de classe dentro desse paradigma teórico e analisa a leitura (errônea) de duas performances negras-gay empreendida por um teórico *queer*. Em seguida, propõe uma intervenção na “teoria” queer, balizando os pilares estruturais da “teoria” quare, que incorpora, necessariamente, raça e classe como categorias de análise no estudo da sexualidade. (MORAES, 2020, p. 67)

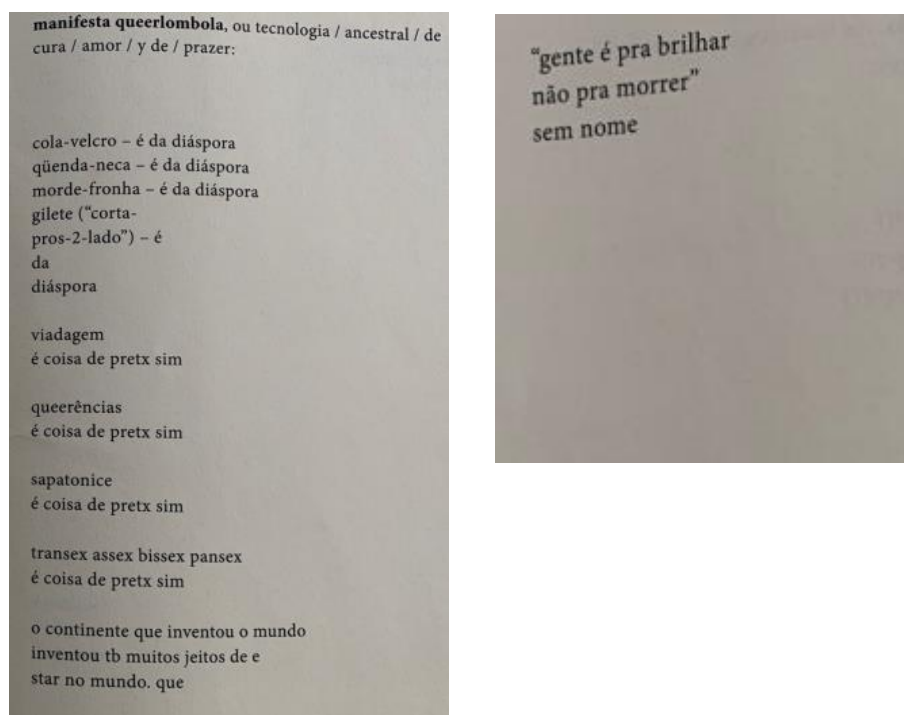
Ainda, o autor promove uma aproximação entre a teoria à prática política dos corpos, focalizando, sobretudo, nos corpos à margem, subalternizados pela teoria *queer*, que os homogeniza. Por fim, Moraes afirma que, nesse lugar, é possível que sujeitos considerados abjetos celebrem suas identidades. Vejamos o poema “manifesta ~~queer~~ *lomba* *cuírlomba*”:

Figura 12 – Seção poema “manifesta ~~queer~~lomba cuírlomba”



Fonte: tatiana nascimento (2019, p. 34)

Figura 13 – Poema “manifesta ~~queer~~lomba cuírlomba”



Fonte: tatiana nascimento (2019, p. 35-36)

Conforme já proposto em seu manifesto, o poema representa que há outras formas de ser em diáspora, que irão contra as narrativas binárias que a colonialidade determinou aos corpos negros. Nesse lugar de subversão, há práticas sexuais e formas de existir em diáspora que desvencilham do binarismo construído pela colonialidade. Assim é possível caber todas as identidades de gênero e sexualidades LGBTQIAP+.

O poema, então, traz as orientações sexuais com os signos que foram negativados pela sociedade falocêntrica, como cola-velcro, quenga-neca, morde-fronha, gilete, viadagem, querência, sapatonice, que representam algumas das inúmeras formas de prazeres sexuais possíveis em diáspora. Todas elas e outras pertencem ao universo diaspórico e atravessam as existências negras de forma fluida. Assim, não é possível estabelecer aos corpos negros uma única forma de ser e estar no mundo diaspórico. O poema é encerrado com uma paródia da

música “Gente”¹⁹ de Caetano Veloso, “a gente é pra brilhar não para morrer sem nome”, o que reivindica o direito de existir enquanto ser humano, o direito à humanidade que foi sequestrada da população negra mundo colonial, e agora pela palavra é recuperada. Tendo essa reflexão como premissa, no capítulo II, apresentaremos uma discussão sobre como os expedientes para representação literária são utilizados na poesia de Tatiana Nascimento para resgatar a humanidade que a civilização colonial sequestrou.

¹⁹ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nrzYbc3rWzc>>. Acesso em: jan. de 2023.

3 CAPÍTULO II – A COSMOGONIA AFRODIASPÓRICA COMO TRANSGRESSÃO DO PARADIGMA DA DOR NA OBRA “LUNDU”

tatiana nascimento propõe subverter o paradigma da dor e assentar a poesia negra LGBTQIA+ no lugar de prazer pleno. É necessário, portanto, compreender qual a origem da concepção que estabeleceu a dor como local fixo para o corpo negro, para que seja possível compreender o jogo – ou guerra – do que temos por nacional que sua poética se insere. Por isso, este capítulo está dividido em duas partes, uma primeira na qual analisamos a necessidade de estabelecimento de estados de civilização que tatiana nascimento procura desvencilhar de sua poesia e uma segunda subseção na qual discutimos a representação e ruptura dos estereótipos por meio da cosmogonia afrodiaspórica, que nos poemas é figurada por meio de divindades do panteão afrodiaspórico com a presença da dimensão cosmopercepção africana (OYÈWÚMÍ, 2021).

3.1 A (des)civilização e o mundo colonial

Desde o início da obra “lundu” (2017), é apresentada uma perspectiva sobre civilização, conceito que é importante para projeto literário de tatiana nascimento:

Figura 14 – Poema “mundo vasto”

```

mundo vasto:

nessas ruminas da civilização
tudo vira pasto
y soja pra ração.

```

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 9).

O poema mostra que a civilização tem apenas um intuito, que é destituir os sujeitos e reduzi-los a coisas, onde não é possível construir humanização, pois esse único intuito da civilização colonial é explorar a terra em prol do acúmulo de riquezas. Ao longo de sua poética, o que está em jogo é a humanização, por isso tatiana nascimento refuta a condição forjada que o mundo colonial entregou ao sujeito negro como única possibilidade de vida, além disso ela compreende que a terra e seu uso indiscriminada é uma das grandes violências promovidas pela civilização colonial. Em seu manifesto a autora expõe que:

A colonização, não um rasgo histórico que apaga n/um momento do tempo, foi e é projeto civilizatório étnico-racial excludente de civilizações outras, suas práticas/conhecimentos/modos de vida tradicionais (logo, permeáveis ao tempo, suas mudanças); mantenedor da supremacia econômica, cultural e política de matriz branca, eurocêntrica, heteronormativa, cisgênera. desconsiderar expressões, vivências, experiências sexuais divergentes desse

modelo, entendendo um conjunto de povos milenares como povo dum único pensamento e duma única prática sexual como apenas duas, “opostas-complementares”, expressões de gênero, é racismo colonial. (nascimento, t., 2019, p. 11)

Esse complexo colonial funda uma forma fixa de civilização apagando as demais civilizações do seu cenário. O teórico Aimé Césaire (1978) analisa o conceito de *civilização* enquanto ordenamento de uma razão cerceada pelo caráter ilógico do interdito²⁰. Césaire aponta que foi a Europa quem fundou esse conceito de *civilização* de acordo, e tão somente, com seu padrão de nacional, logo o que é compreendido como *civilização* refuta, anula, apaga demais culturas e culturas novas. Para ele, a própria Europa se jogou em um penhasco. Em outras palavras, enquanto pelo discurso²¹ a Europa protagoniza os seus ideais de nacional, ela também aniquila outras formas de nacional, ou seja, o civilizado na verdade é civilizado por meio de apenas uma ideologia.

Essa configuração, de acordo com o teórico, conflitará com a noção do “direito à iniciativa histórica dos povos, noutros termos, o direito à personalidade” (CÉSAIRE, 1978, p. 9), isto é, este modelo de civilização constrói a narrativa histórica de um povo por seu patrono, por isso, o colonizado não possui a condição de humano, pois o que está em jogo no mundo colonial é a atribuição de humanidade, que só é possível pela condição de nacional. Se o colonizado não possui humanidade, ele é destituído de cultura e de história, é marginalizado, pois é produto da desterritorialização.

Nesse sentido, Césaire (1978) aponta que é necessária a luta pela libertação nacional, pois em sua concepção uma “civilização que se revela incapaz de resolver os problemas que o seu funcionamento suscita, é uma civilização decadente.” (p. 13). Para ele, a “Europa é indefensável”, pois a “civilização” ocidental criou problemas que é incapaz de resolver, tais quais o problema do proletariado e o problema colonial, isto é, a guerra. Por isso, afirma que a colonização proclamou “mandatários de ordem superior” (p. 15) que

matam; que saqueiam; que possuem capacetes, lanças, cupidez; que os bajuladores vieram mais tarde; que, neste domínio, o grande responsável é o pedantismo cristão, por ter enunciado equações desonestas: cristianismo = civilização; paganismo = selvageria, de que só se podiam deduzir abomináveis consequências colonialistas e racistas, cujas vítimas haviam de ser os Índios, os Amarelos, os Negros. (CÉSAIRE, 1978, p. 15)

²⁰ O interdito é um conceito estipulado por Georges Bataille (1989, 1957).

²¹ Podemos lembrar, por exemplo, da Carta de Pero Vaz de Caminha descrevendo de forma animalizada o que viram em território até então desconhecido, que depois viria a se tornar o Brasil. Também, podemos nos lembrar da obra “Os Lusíadas”, em que Luís de Camões descreveu o ato heroico promovido pelas navegações portuguesas. Tudo isso constrói o nacional de um povo.

Ele admite que o mundo colonial extirpou a condição de nacional dos sujeitos colonizados, pois essa condição está necessariamente vinculada a quem explora violentamente o território de outrem e, assim, insere os seus princípios civilizatórios. Abdias do Nascimento (1980) afirma que essa concepção veio da colonização junto à

necessidade emocional que leva o branco a tentar justificar seus atos de assassinio, tortura, pilhagem, roubo e estupro com fantasias absurdas denominadas, por exemplo, de ‘carga do homem branco’, ‘destino manifesto’, ‘civilizar os selvagens’, ‘cristianizar os pagãos’, ‘filantropia’, ‘imperativo econômico’, ‘miscigenação’, ‘democracia racial’, ‘assimilação’ e outras metáforas que não conseguem ocultar os sintomas que denunciam uma mórbida compulsão cultivada por uma civilização de fundamentos decididamente patológicos. (NASCIMENTO, A., 1980, p. 267)

Abdias do Nascimento (1980) pode ser alinhado a Aimé Cesáire, quando analisa que o sentimento compulsório dos brancos os conduziu à violência da colonização. Assim, sua racialização foi ocultada por meio da racialização do sujeito negro, nesse cenário o branco se tornou o centro de produção de conhecimento ainda que para isso foi necessário forjar a humanidade do negro. Aimé Cesáire aponta a concretude como esse sistema incidiu sobre os sujeitos, uma vez que declararam sua civilização por meio da violência bruta; nesse mesmo caminho Abdias do Nascimento diz que essa violência bruta se deu de forma transvestida de “boa vontade”, para que salvassem outras raças, por isso elenca as fantasias utilizadas pelo branco para assegurar seu poder.

Nesse percurso, enquanto o colonizador determina os modelos de regime de verdade, o colonizado é retirado desse modelo é colocado à margem, nesse lugar é possível descaracterizá-lo e moldá-lo de acordo com os ideais colonizadores. Essa concepção de mundo hierárquica é o que funda a guerra, conforme evidencia o poema “sequilho”:

Figura 15 – Poema “sequilho”

sequilho

biscoito de pól-
vora barril de pol-
vilho
sempre uma lembrança
pronta no gatilho

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 15).

Sequilho é um biscoito feito de polvilho, um derivado da mandioca, que é um tubérculo tradicional do Brasil, pois sua terra fértil possibilita o cultivo em massa desse produto. Por ser feito de polvilho, esse biscoito é uma comida barata para servir as pessoas. O termo polvilho é parônimo ao termo pólvora [pól-], o que leva ao poema uma repetição fonética que, ao longo

de toda a sua extensão, constrói um som de tiro [pəl-]. A terra é evidenciada como uma dimensão colocada em guerra, uma vez que o histórico de exploração de terras do Brasil se perpetua até os dias de hoje com o seu uso ilegal para pastagem e para manutenção de produções de grandes proprietários rurais.

As palavras pólvora e gatilho mostram que a guerra por terras é utilizada também como controle de corpos negros, pois essa guerra impossibilita que esses corpos acessem alimentação de qualidade, considerando que sequilho é uma receita barata e pouco nutritiva. Além disso, seu signo – sequilho e polvilho – carrega a alegoria do período de escravização, em que sujeitos negros eram privados de vida plena e, também, não tiveram acesso a terras para o bem-estar e ascensão social. A “lembrança” que está “sempre pronta no gatilho” é o controle social que posiciona os sujeitos em condições desumanas, de exploração e escassez de recursos básicos, esse é o sistema de manutenção do mundo colonial.

É por meio da guerra, também, que nasce o interdito que Georges Bataille afirma existir no texto literário. O teórico afirma que a guerra

se reduz à organização coletiva de movimentos de agressividade. É como o trabalho, coletivamente organizada; como o trabalho, ela se atribui uma finalidade, corresponde ao projeto refletido daqueles que a conduzem. Isso não quer dizer que a guerra e a violência se oponham. Mas a guerra é violência *organizada*. (BATAILLE, 2021, p. 88)

A civilização, detentora do poder colonial, ordenou a violência de forma coletiva para que assim fosse possível assegurar o controle social e dos corpos por meio da guerra. Enquanto proponente de uma razão excludente, o colonizador é o sujeito da guerra e, colocado em dicotomia com o sujeito vitimado pela violência – isto é, o colonizado –, propõe o seu pensamento, lido como hegemônico, para determinar o que pode ser dito e quem pode dizer, de acordo com seus critérios. Essa perspectiva aparece no poema “terra estéreo”:

Figura 16 – Poema “terra estéreo”

```

terra estéreo

a frequência do mono é sempre
sádica:
tempero sódico
namoro gâmico
o lato fúndico das culturas
mono
fásicas
nas faíscas
das enxadas
disputando:
os herdeiro do sol na bala
y os desterro do sal na cara
e na cor
agem.

```

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 27).

O signo “estéreo” remete ao sistema de som atual, que é feito com duas ondas sonoras unidas, no entanto, chama atenção ao fato deste signo ter fonia parecia com termo “estéril”, nesse caso, remete a uma terra infértil. Essa terra infértil é uma frequência da cultura latifundiária, onde há uma grande guerra por território de cultivos. O poema remete a essa disputa por terras, que no Brasil é um problema histórico desde a chegada dos Bandeirantes que se apropriavam de terras indígenas e, hoje, isso se perpetua em uma guerra de herdeiros contra os nativos da terra. Por isso, o signo “coragem” é sintaticamente quebrado no poema, colocado em dois versos diferentes, assim pode ser lido como “cor”, que é o que determina a estrutura de classes no Brasil.

Há também uma analogia fonética entre os signos: sádica e sódico, com os fonemas [sadic]; “fásicas” e “faíscas”, com os fonemas [fa-] e [s]; “bala” e “cala”, com os fonema [-ala]; “herdeiros” e “desterro”, com os fonemas [d’e] e [t’e]; Semanticamente essas analogias permitem uma ampliação do sentido do poema quando colocadas em relação, assim temos: sádica remete a uma cultura sexualmente perversa, em que o prazer está na exploração, que no poema é a exploração de terras feita pelos herdeiros de grandes propriedades. Essas propriedades são utilizadas para a monocultura de latifúndios, isto é, grandes plantações de grãos, cana-de-açúcar e outros produtos que no Brasil são utilizados principalmente para a exportação. Por isso, nessas plantações são utilizadas grandes quantidades de agrotóxicos, que são fertilizantes tóxicos feitos à base de sódio para inibir pragas e deixar a plantação aparentemente mais bonita, esse é o “tempero” sódico da plantação. Entretanto, há uma cultura no Brasil do uso ilegal dessas terras, por isso existem grupos que lutam pela reforma agrária, em que essas grandes terras seriam desposadas dos seus proprietários, uma vez que são utilizadas ilegalmente e, por isso, são produtos de roubo e guerra.

A compreensão de que a terra deve pertencer ao povo, não aos grandes proprietários e latifundiários, advém dos princípios quilombistas de Abdias do Nascimento (1980). O teórico pan-africanista afirma que:

O quilombismo considera a terra uma propriedade de uso coletivo. As fábricas e outras instalações industriais, assim como todos os bens e instrumentos de produção, da mesma forma que a terra, são de propriedade e uso coletivo da sociedade. Os trabalhadores rurais ou camponeses trabalham a terra e são os próprios dirigentes das instituições agropecuárias. Os proprietários da indústria e os trabalhadores de modo geral são os produtores dos objetos industriais e os únicos responsáveis pela orientação e gerência de suas respectivas unidades de produção. (NASCIMENTO, A., 1980, 275-6)

Esse princípio aparece na poética de Tatiana. Para ela, umas das maiores violências que o mundo colonial promoveu foi a depredação territorial. No entanto, ainda que o quilombismo estipule que a terra seja de uso coletivo, essa não é uma realidade encontrada em território nacional, conforme exposto no poema “gasta”:

Figura 17 – Poema “gasta”

```

gasta

vermelho pisado na chuva:
é barro
pó fino na seca que tudo cobre
(e tb todo mundo que morre)
na mão de quem planta:
fartura
nas latifundigarras,
monocultura
era pequi, cajá, buriti,
cerrado úmido cilial, era

agora quilômetros quilômetros de
tudo tudo tudo igual
pros guasca nem cerrado basta

(*um grão de pé de guerra
pra colher dente por dente*)

```

Fonte: Tatiana Nascimento (2017, p. 30).

Novamente a guerra territorial é colocada como *topos* poético, pois a disputa de terras no mundo colonial sempre significou uma disputa civilizatória, no sentido de a terra estabelecer bens e fartura; no entanto, no mundo colonial ela é explorada de forma indevida não para servir a comunidade, mas antes para servir os colonizadores e, agora, para servir grandes proprietários rurais, a gênese dessa exploração é sempre a mesma, a colonização. Então trata-se de uma “fartura nas latifundigarras”, neologismo criado para designar que, além do uso indevido da terra, esse uso indevido também serve de manutenção da morte e do sistema colonial, pois o

uso indevido da terra retira o acesso alimentar de populações tradicionais e destrói o meio ambiente.

Antes dessa exploração, a terra era utilizada pelas populações locais como forma de subsistência, no entanto, com o crescimento do desmatamento para pastagem, tornou-se tudo pasto. Chama atenção a divisão de versos e repetição de palavras que constrói uma imagem do ambiente do pasto, como em “quilômetros quilômetros de tudo tudo tudo igual”, que remete à imagem de um campo de terra vermelha sem nenhum plantio, utilizado para a criação de gados. O poema é finalizado com duas expressões conhecidas pelo imaginário social: “pé de guerra”, que remete a uma disputa interminável, pois ela dá até grãos e nunca acaba, e um grão plantado faz colher “dente por dente”, expressão que remete ao código mesopotâmico que promovia a punição dos criminosos a partir de vinganças parecidas com os crimes cometidos. Logo, o que se colhe com a guerra territorial é a guerra, e o que se “gasta” é também a guerra, remetendo ao título do poema.

Porém, na contramão do mundo colonial, a guerra na produção de tatiana nascimento se dá por meio da palavra. Por isso, sua poética se assenta em um local de ruptura dos princípios civilizatórios colonial para assim ser possível humanizar os corpos que foram historicamente subalternizados. Conforme já proposto por Césaire (1978), não é possível no mundo estabelecer um só critério de humanidade. Para outorgar a humanidade de apenas um padrão de corpo, nesse caso o europeu, o mundo colonial embruteceu o colonizador, para que fosse livremente permitido explorar, violentar, abusar, deteriorar o corpo de quaisquer outros sujeitos. Este mundo abriu um ermo em que é aceito saquear todos os bens naturais de um território, explorar a força de trabalho de um povo coercitivamente, depois violentar sexualmente os corpos das mulheres e, ainda assim, conclamar seu poder civilizatório. Por isso, o teórico conclui que “no fim desta arrogância racial encorajada, desta jactância ostensiva, há o veneno instilado nas veias da Europa e o progresso lento, mas seguro, do *asselvajamento* do continente” (CÉSAIRE, 1978, p. 17), ou seja, o padrão de civilização europeia é, na verdade, a selvageria, a brutalidade, a estupidez humana, por fim, a *descivilização*.

Essa perspectiva irá atravessar também a dinâmica das relações sociais no mundo colonial, como mostra o poema abaixo:

Figura 18 – Poema “clichê”

clichê:

de volta às ruminas dessa civilização,
 você
 bovinamente
 a ruína
 meu coração
 músculo chei de nervura
 como fosse
 chiclé:
 mastiga
 mastiga
 mastiga atééééé tirar todo sumo
 y cospe.

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 21).

O poema “clichê:” poeticamente conceitua o termo, que designa algo que é corriqueiro no mundo colonial. E, nem mesmo o afeto passa despercebido da lógica de exploração do mundo civilizado. O signo “ruminas” remete à ação de ruminar, que é o ato de mastigar do gado, a partir do ruminar o amor é mastigado e “arruinado” ou destruído, pois a expressão “a ruína” constrói uma dupla significação pela forma sintática em que a poesia foi construída. O coração, então, é mastigado como chiclete, que lembra o nome do poema “clichê”. Ao final, o poema utiliza da fonética para criar a imagem de mastigação “mastiga atééééé tirar todo sumo y cospe”. O clichê, então, no mundo colonial é a destruição de tudo, inclusive dos corações.

O trabalho poético de tatiana nascimento é contra a guerra civilizatória que o mundo colonial construiu e perpetua até hoje. Essa guerra é o que dá respaldo para a construção da representação dos sujeitos no campo artístico, consequentemente, é o interdito que assegura as formas de representação também para o corpo feminino negro na literatura. Na próxima subseção, serão apresentados o que constrói a representação mimética no mundo colonial e em que medida o estereótipo e o interdito são transgredidos na poesia de tatiana nascimento.

3.2 A transgressão positiva por meio da cosmogonia afrodiáspórica

A poética de tatiana nascimento parte do pressuposto que a palavra é também fonte potente para humanizar o corpo negro. A linguagem enquanto dimensão que constrói o sujeito humano provém da sua capacidade mimética, isto é, de mimetizar a vida. Temos, então, uma dimensão de cunho puramente linguístico que irá nortear a representação artística, a *mimesis*. Essa dimensão advém como resultado do conflito entre o *real* e o possível para as representações artísticas e para a palavra. Seu agenciamento está no reconhecimento social de um grupo. Por isso, nesta subseção será apresentado como se aplicam as reflexões sobre o

conceito de *mimesis* no texto poético de Tatiana e de qual forma ele serve para pensar sobre a transgressão das formas representativas do mundo colonial.

3.2.1 A *mimesis* representativa e o corpo poético quilombista cosmoperceptivo

O teórico Antoine Compagnon (1999) realiza uma revisão bibliográfica para definir o que é representação artística e qual a relação de *mimesis* tem a ver com isso. Ele afirma que o conceito de *mimesis* nunca foi por Aristóteles definida como a arte da imitação das coisas, houve-se na verdade uma confusão gerada pela arte da pintura, com a concepção de que quanto mais ela fosse parecida com a realidade, mais seria validada. Essa concepção, porém, não se apresenta na arte da palavra:

[...] basta observar que a *mimèsis* aristotélica conserva um elo forte e privilegiado com a arte dramática, em oposição ao modelo pictural – a tragédia é, aliás, superior à epopeia, segundo Aristóteles – mas sobretudo que aquilo que cabe à *mimèsis*, como *mimèsis* em ação; **trata-se, pois, de narração e não de descrição**: “A tragédia”, escreve Aristóteles, “é *mimèsis* não do homem, mas da ação” (1450a 16). E essa representação da história não é analisada por ele como imitação da realidade, mas como produção de um artefato poético. (COMPAGNON, 1999, p. 103, grifo nosso)

Mais distante do vínculo entre literatura e a concretude, a palavra se torna a dimensão central para a produção poética. E o teórico continua dizendo que “a Poética não acentua nunca um objeto imitado ou representado, mas o objeto imitador ou representante, isto é, a técnica da representação, a estrutura do *muthos*” (COMPAGNON, 1999, p. 104). O trabalho poético, isto é, a *poiésis*, então é o elemento que configura o fazer literário, não a prática descritiva, mas a narrativa. Assim, a prática da construção sintática da palavra é o que mais interessa à *mimesis*, que conforme concluído por Compagnon (1999, p. 104) é “a representação de ações humanas pela linguagem, ou é a isso que Aristóteles a reduz, e o que lhe interessa é o arranjo narrativo dos fatos em história [...]”.

Dessa forma, a *mimesis* se torna desvinculada da concretude, no entanto, ela ainda terá uma dimensão ideológica, pois Aristóteles pretendeu construir uma *mimesis* preocupada com a verossimilhança, cujo critério será a verossimilhança em sentido natural (*eikos*), enquanto para os estudiosos modernos o sentido estará no cultural (*doxa*, a opinião). A cultura e a natureza passam a ser partículas integradas à *mimesis*, não mais o real. No entanto, há uma ambiguidade entre imitar a natureza e imitar a cultura, pois tudo vai bem entre os antigos, que imitavam uma certa natureza, mas ao exprimir essa mesma natureza ao novo, encontra-se uma barreira cultural. Dentro dessa problemática, Aristóteles resolve dizendo que a função do poeta

é narrar o que poderia ocorrer na ordem do verossímil a determinado grupo social, não o que de fato ocorreu em concretude (COMPAGNON, 1999, p. 105).

Por isso é necessário não escolher o que é possível, mas o que é impossível e mais fácil de persuasão. Assim, o oposto ao natural torna-se o não persuasivo, e o verossímil se torna diferente daquilo que está na realidade, mas sim o que determinado grupo comum condiciona como aceitável, ainda que esse aceitável seja impossível para o mundo concreto. A partir dessa proposta, o aceitável para o sujeito colonial se tornou a desumanização de outros sujeitos, pois a cultura colonial é a animalização do que difere do padrão por ela estipulada, para que, por meio da repetição discursiva, fosse possível outorgar sua superioridade e, assim, explorar sujeitos inferiores. O cultural e o natural assim se tornam sinônimos, pois são categorias que servem para a persuasão e são escolhidas de acordo com um contexto social. Com essa compreensão, o natural e o cultural andam na verdade juntos e não são dicotômicos, eles se tornam refêns de determinada ideologia, por isso a *mimesis* “faz passar a convenção por natureza” (COMPAGNON, 1999, p. 106).

A linguagem então “constitui uma visão de mundo, isto é, um recorte do qual somos irremediavelmente prisioneiros” (COMPAGNON, 1999, p. 124). Sem saída para o outro, a linguagem limita nossos horizontes e se torna o único fim. Por isso, ao pensar em representação, é necessário refletir sobre qual o lugar que determinada representação está nos prendendo.

De acordo com Compagnon (1999, p. 107), recusar “o interesse pelas relações entre literatura e realidade, ou tratá-las como uma convenção, é, pois, de alguma maneira, adotar uma posição ideológica, antiburguesa e anticapitalista.”, isso porque ao negar a convenção, nega-se que a literatura deve apresentar piamente o real, pois essa função não está para a palavra. O realismo, então, passa a ser enxergado pela teoria literária “como um discurso que tem suas regras e convenções”, não sendo, portanto, um espelho da realidade, mas sim um espelho de determinado aparelhamento ideológico.

Ao considerar que a representação literária possui um agenciamento no plano social, é necessário, pois, reavaliar a *mimesis*, para ser possível construir uma outra referência para o corpo negro. Essa reavaliação mimética exige, de acordo com o teórico Antoine Compagnon (1999), “[...] primeiro que se acentue seu compromisso com o conhecimento, e daí com o mundo e com a realidade” (p. 127). Isso significa que a *mimesis*, enquanto categoria do texto literário, será renovada a partir de um compromisso com certo plano social. E, levando em conta que o projeto poético literário de Tatiana Nascimento obedece aos princípios quilombistas de Abdias do Nascimento (1980), e especialmente que o sistema quilombista não deve ser mantenedor do universo colonial, sua proposta poética recorta e propõe uma imagética que

carregará o corpo, especialmente, feminino negro, de simbologias positivas. Abdias estipula que:

Visando o quilombismo a fundação de uma sociedade criativa, **ele procurará estimular todas as potencialidades do ser humano à sua plena realização.** Combater o embrutecimento causado pelo hábito, pela miséria, pela mecanização da existência e pela burocratização das relações humanas e sociais é um ponto fundamental. As artes em geral ocuparão um espaço básico no sistema educativo e no contexto das atividades sociais da coletividade quilombista. (NASCIMENTO, A., 1980, p. 276, grifo nosso)

Portanto, deve no mundo quilombista ter um lugar especial às artes negras sem obedecer às demandas coloniais. No texto de Tatiana Nascimento essa recuperação de vida plena se dá a partir do resgate da cosmogonia afrodiáspórica, que se trata de um universo onde os princípios civilizatórios são formulados a partir de dimensões outras que não são ocidentalizadas, ou seja, não são estipuladas pelo universo colonial. Uma dessas dimensões é a cosmopercepção africana, conceito formulado pela teórica nigeriana Oyèrónké Oyèwùmí (2021) ao analisar a sociedade iorubá do século XIX. Naquele contexto, o corpo era compreendido por seus múltiplos sentidos – audição, olfato, paladar, visão, tato –, não havendo uma hierarquia entre eles. O que, conseqüentemente, leva a uma leitura de mundo transpassada por esses sentidos. Enquanto no mundo colonizado, a visão é a forma de apreender o mundo.

Mais fundamentalmente, a distinção entre povos iorubás e o Ocidente, simbolizada pelo foco em diferentes sentidos na apreensão da realidade, envolve mais do que a percepção – para os povos iorubás e, na verdade, para muitas outras sociedades africanas, trata-se de “uma presença particular no mundo – um mundo concebido como um todo, no qual todas as coisas estão ligadas”. **Refere-se aos muitos mundos que os seres humanos habitam; não privilegia o mundo físico sobre o metafísico.** Um foco na visão como o principal modo de compreender a realidade eleva o que pode ser visto sobre o que não é aparente aos olhos; perde os outros níveis e as nuances da existência. (OYÈWÙMÍ, 2021, p. 44, grifo nosso)

Como não se propõe no universo cosmogônico afrodiáspórico uma hierarquia entre o físico e o metafísico, o sensível nesse mundo estará por toda parte e representado não apenas no corpo humano, como também em toda a forma de vida do universo. Isso significa que, na cosmogonia afrodiáspórica, o mar, o vento, o ar, o poro, o beijo, o cheiro, o toque, a audição, o respirar e outras sensibilidades terão tanto lugar quanto a visão. Por isso, os sentidos humanos e inumanos – como o voar de um anú –, os sentimentos, emoções e o que parece infável tornase, no texto poético de Tatiana Nascimento, afáveis, pois ela escreve nesse lugar cosmoperceptivo que pertence à cosmogonia afrodiáspórica. Ademais, a religiosidade do

panteão afrodiaspórico adquire um local especial em sua poética, justamente pelo fato de ser uma religiosidade em que o sentir paira por toda a parte.

O resgate ancestral pertencente à sua poética será desenhado, ou melhor, declamado, palavrado, dentro dessa imensidão de possibilidade. E, por meio dessa imensidão, o imaginário social será reconstruído a partir da figuração positiva do corpo feminino negro. Na sua poética há a resistência, como já exposto até aqui, a concepções de civilização e de sexualidade que o mundo colonial construiu. No entanto, é a partir da cosmopercepção proposta por Oyèrónké Oyèwùmí (2021) no qual se verifica a proposição de transgredir positivamente (BATAILLE, 1989) essas concepções que sistematicamente entregam dor e constroem um imaginário de negação para o corpo feminino negro. Essa cosmopercepção se concretiza no poema “virei no que chamam”:

Figura 19 – Poema “virei no que chama”

virei no que chamam

diabo
meu couro era raro
custava quarar
rancar nem os dente
de cavalo dado
cabresto alado costuma afundar
a menos que Eleguá...

Laroyê. Masankiô.

veleiros do medo
no mei do aguaceiro
um sólido mar
salmoura incabida pra tanto
quebranto y ferida
tingida de sangue
não-estanque / ardida
custosa de cicatrizar.

ou era esse mar bacia do pranto infinita
manchando de banzo sua extensa medida?

sofrência de história antiga
sangrência insofrível resistida
quilombismo
dum povo
todo
que nem na alcunha pessoa
ganhava guarida
mas se fez alafiar

entidade maior y sentida
 Orí é destino y acolhida
 e tudo no mundo tem boca
 porque come e porque
 também sabe falar

vingança retalha qualquer casa-grande
 chão palavra preta espalhado sangue
 terreiro-refeita dançalma de longe

um poder do opressor eh fazendo silêncio
 em navalha
 encruzilha nossa carne
 dilacera nossa alma
 mas aqui não,

sinhozim
 capataz
 capitão
 sacristão

aqui
 não.

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 56-57).

O poema inicia evidenciando, por meio da imagem do “diabo”, como o mundo colonial compreende a cosmogonia afrodiáspórica, uma vez que esse mundo foi o responsável por demonizar uma das grandes figuras do panteão afrodiáspórico, a entidade “Exu”, e conseqüentemente, quaisquer dimensões atreladas a essa cosmogonia serão desumanizadas. Então, virada em Exu, sua pele custava “quarar”, isto é, clarear e também não era controlada pelo “cabresto alado”, pois quando se prende assa, costuma afundar. A imagética da água é construída a partir da dor colonial, ferida difícil de cicatrizar e com a água tingida de sangue, o que remete aos navios que levavam os negros ao mundo da escravização. Por isso a água traz a memória do banzo, sentimento de melancolia e saudade da terra pré-diaspórica, era uma bacia de pranto, ao mesmo tempo que era uma extensão de banzo.

Esse sofrimento da história antiga, no entanto, é estancado pelo “quilombismo dum povo todo”, que conseguiu um caminho para a vida plena mesmo em território diáspórico. Por meio do Orí, isto é, cabeça em Iorubá, o caminho é guiado e o Orí forte torna-se o destino. Com a simbologia de Exu, a comunicação é estabelecida, pois “todo mundo tem boca porque come e porque também sabe falar”. Exu foi a divindade que estabeleceu a comunicação e a harmonia na terra. Marabô, na mitologia do panteão afrodiáspórico, é uma entidade de Exu Catiço²². De acordo com a Mitologia dos Orixás, de Reginaldo Prandi (2001), Exu orixá é:

²² Nas religiões de matriz africana, os mesmos Orixás são cultuados, no entanto há duas vertentes. Por exemplo, Exu Orixá é uma divindade, enquanto há os Exus catiços, que são espíritos que pertencem às vibrações do Orixá Exu, nesse caso, são entidades que vêm ao mundo material para aconselhar as pessoas e abrir os caminhos para evolução.

Exu era o filho caçula de Iemanjá e Orunmilá, irmão de Ogum, Xangô e Oxóssi. Exu comia de tudo e sua fome era incontrolável. Comeu todos os animais da aldeia em que vivia. Comeu os de quatro pés e comeu os de pena. Comeu os cereais, as frutas, os inhames, as pimentas. Bebeu toda a cerveja, toda a aguardente, todo o vinho. Ingeriu todo o azeite-de-dendê e todos os obis. Quanto mais comia, mais fome Exu sentia. Primeiro comeu tudo de que mais gostava, depois começou a devorar as árvores, os pastos, e já começava engolir o mar. Furioso, Orunmilá compreendeu que Exu não pararia e acabaria por comer até mesmo o Céu. Orunmilá pediu a Ogum que detivesse o irmão a todo custo. Para preservar a Terra e os seres humanos e os próprios orixás, Ogum teve que matar o próprio irmão. A morte, entretanto, não aplacou a fome de Exu. Mesmo depois de morto, podia-se sentir sua presença devoradora, sua fome sem tamanho. Os pastos, os mares, os poucos animais que restavam, todas as colheitas, até os peixes iam sendo consumidos. Os homens não tinham mais o que comer e todos os habitantes da aldeia adoeceram e de fome, um a um, foram morrendo. Um sacerdote da aldeia consultou o oráculo de Ifá e alertou Orunmilá quanto ao maior dos riscos: Exu, mesmo em espírito, estava pedindo sua atenção. Era preciso aplacar a fome de Exu. Exu queria comer. Orunmilá obedeceu ao oráculo e ordenou: “Doravante, para que Exu não provoque mais catástrofes, sempre que fizerem oferendas aos orixás deverão em primeiro lugar servir comida a ele”. Para haver paz e tranquilidade entre os homens, é preciso dar de comer a Exu, em primeiro lugar. (PRANDI, 2001, p. 45-46)

Por vir primeiro, Exu é o primeiro a ser saudado nos ritos religiosos, ele é quem come primeiro, mas essa construção não se dá de forma hierárquica entre as divindades, tal qual criado pela colonialidade. Exu é o primeiro porque ele está em tudo, ele rege a palavra, a comunicação e, considerando que a palavra funda o mundo, sem Exu, não seria possível existir o mundo. Por isso, é necessário saudá-lo, para que se estabeleça a linguagem, para que o corpo e o movimento no ritual existam.

Por isso, a palavra é a dimensão utilizada pela poeta para a formação quilombista, como o poema resgata “chão, palavra preta espalhando sangue terreiro-refeita dançalma de longe” (nascimento, t., 2017, p. 57), trata-se de uma dança com alma e, por meio dela, o interdito é transgredido e, mesmo que o silêncio tenha sido a ferramenta utilizada para velar a violência no mundo colonial, ele não possui lugar no projeto poético literário de Tatiana: “mas aqui não, sinhozinho capataz capitão sacristão aqui não”. A partir da cosmogonia afrodiáspórica há, então, a superação da dor.

3.2.2 A transgressão do interdito por meio da cosmogonia afrodiáspórica

De acordo com Georges Bataille (1989, p. 18), há uma interdição que proíbe que determinados corpos sejam acessados, ele aponta que o “interdito diviniza aquilo a que ele proíbe acesso”. É possível interpretar que a partir dessa concepção iniciou-se um processo de

descaracterização ou caracterização estigmatizada para o corpo negro e que foi construído desde o navio negreiro. A teórica feminista negra norte-americana bell hooks (2020) afirma que:

[...] No início, a bordo de um navio, toda pessoa escravizada era marcada por ferro quente. [...] Mulheres eram gravemente açoitadas por chorarem. Arrancavam suas roupas e batiam em todas as partes de seu corpo. [...] A nudez da mulher africana servia como constante lembrete de sua vulnerabilidade sexual. Estupro era um método comum de tortura usado pelos escravizadores para subjugar negras recalcitrantes. A ameaça do estupro e de outras violências físicas causava terror psíquico nas africanas que haviam sido deslocadas. (hooks, 2020, p. 41)

Se o corpo da mulher negra está para servir, desde a gênese do sistema colonial, o seu fado dentro desse contexto será sempre a exploração. Esse processo de exploração é primordial para posicionar os sujeitos no discurso de forma fixa e ambivalente (BHABHA, 1998). Enquanto colonizado, o negro é colocado à margem, como objeto a ser explorado, e o branco é supervalorizado e explora todo o corpo do seu objeto negro, inclusive o seu gozo. De acordo com Frantz Fanon (2008), o mundo colonial fundou a hierarquia de raças, pois a exploração é marcada por critério racial, que posiciona o sujeito negro numa zona de não ser. E, considerando que a existência de uma articulação dicotômica de raças marginaliza o corpo negro, o branco configura o padrão de humanidade de acordo com seus critérios, conseqüentemente, o negro é o inumano, desprovido de humanização.

Essa diferenciação promovida por critério racial é o que valida o estereótipo. De acordo com Homi Bhabha (1998), a hierarquia de raças fundou e validou o estereótipo como a forma fixa e feita, necessariamente, para posicionar um sujeito em detrimento a outro no discurso.

O estereótipo, então, como ponto primário de subjetificação no discurso colonial, tanto para o colonizador como para o colonizado, e a cena de uma fantasia e defesa semelhantes – o desejo de uma originalidade que é de novo mapeada pelas diferenças de raça, cor e cultura. (BHABHA, 1998, p. 117)

Ele age como forma reducionista de representação dos sujeitos feita por meio do discurso das diferenças de raças, culturas e sexualidades, para que seja possível a perpetuação da posição superior do colonizador. Logo, trata-se de “uma simplificação porque é uma forma presa, fixa, de representação que, ao negar o jogo da diferença (que a negação por meio do Outro permite), constitui um problema para a representação do sujeito em significações psíquicas e sociais” (BHABHA, 1998, p. 117). Nesse caso, a negação da diferença promovida pelo discurso colonial, leva-o a instaurar representações subalternas aos sujeitos que não possuem a marcação cultural e racial do colonizador. Em outras palavras, ao negar que promove

a diferença dos sujeitos, o mundo colonial constrói a desumanização de corpos desviantes da norma.

Por meio dessa prática, de falso desconhecimento sobre a diferença, as diferenças racial, cultural e sexual passam a ser lidas pela negatividade. Assim, tudo que foge da lógica normativa hegemônica terá a alteridade e a subjetividade apagadas, dando respaldo para a construção de variadas formas de estereótipias. Isso, para o corpo feminino negro, concretiza-se na figura da mulata, da força de trabalho infindável, do apagamento da dor e qualquer tipo de sentimento e, no caso das mulheres negras mais velhas, da dessexualidade. Para o Homi Bhabha,

A pele, como o significante chave da diferença cultural e racial no estereótipo, é o mais visível dos fetiches, reconhecido como "conhecimento geral" em uma série de discursos culturais, políticos e históricos, e representa um papel público no drama racial que é encenado todos os dias nas sociedades coloniais. Em segundo lugar, pode-se dizer que o fetiche sexual está intimamente ligado ao "objeto bom"; é ele o elemento do cenário que torna o objeto todo desejável e passível de ser amado, o que facilita as relações sexuais e pode até promover uma forma de felicidade. (BHABHA, 1998, p. 121)

Estará, então, na pele negra a marcação da condição inferior que será apresentada pela palavra falada/dita/representada no discurso por meio da imagem da subalternização, da exploração da força do trabalho e da fetichização sexual, pois é no corpo que está a marcação das diferenças racial e sexual, bem como proposto também por Oyèrónké Oyèwùmí (2021), pois é o corpo que é visto, conseqüentemente é ele quem carrega as marcas de raça, sexualidade e gênero.

A imagem de fetichização sexual é a que o discurso colonial incute massivamente sobre o corpo feminino negro, pela rotulagem da mulher negra com sexualidade exacerbada e que serve para o gozo de outro, sobretudo do homem branco. Essa sexualização, que terá lugar apenas na heteronormatividade, será lida pelo senso comum como uma positivação do corpo, ou pelo menos, o “menos ruim” dos estereótipos, uma vez que considerará o sexo para este corpo. No entanto, esse sexo se dá pela exploração feita pelo homem branco, não pelo deleite prazeroso do corpo feminino negro, por isso, trata-se de uma redução e apagamento da alteridade tal como qualquer outro estereótipo, pois o foco permanece no mundo colonial.

Frantz Fanon (2008, p. 27) aponta que, nessa condição colonial, “o negro quer ser o branco. O branco incita-se a assumir a condição de ser humano”. Junto à barbárie colonial, a civilização europeia criou no sujeito negro o sentimento de inferioridade e, dentro desse limbo perverso, esse sujeito tem apenas um fado e esse fado é branco, heteronormativo, para que seja possível se humanizar. Fanon (2008, p. 59) afirma que no “negro existe uma exacerbação afetiva, uma raiva em se sentir pequeno, uma incapacidade de qualquer comunhão que o confina

em um isolamento intolerável.”. Por isso, para o negro “a alteridade não é outro negro, é o branco” (p. 93), o que irá acentuar o sentimento de inferioridade:

começo a sofrer por não ser branco, na medida que o homem branco me impõe uma discriminação, faz de mim um colonizado, me extirpa qualquer valor, qualquer originalidade, pretende que seja um parasita no mundo, que é preciso que eu acompanhe o mais rapidamente possível o mundo branco, “que sou uma besta fera, que meu povo e eu somos um esterco ambulante, repugnantemente fornecedor de cana macia e de algodão sedoso, que não tenho nada a fazer no mundo”. Então tentarei simplesmente fazer-me branco, isto é, obrigarei o branco a reconhecer minha humanidade. (FANON, 2008, p. 94)

Já que a razão, a moralidade, a humanidade são brancas, a linguagem configurada pelo mundo colonial será também critério de homogeneização, isso significa que a linguagem quando dita pelo colonizador será posicionada de acordo com a sua perspectiva, que é aquela que apaga, adúltera marginaliza outros corpos. Para Fanon (2008, p. 33), “falar é existir absolutamente para o outro” e, para o negro, a dimensão da linguagem será essencial para se retirar do local de exploração e falar de acordo com a sua posição, o seu olhar. Essa realocação discursiva possibilita desviar o sujeito negro do local de objeto e posicioná-lo como agente, o que modificará as ordens representativas, já que falar é, sobretudo, inserir-se numa cultura, “suportar o peso de uma civilização” (FANON, 2008, p. 33). Assim, um “homem que possui a linguagem possui, em contrapartida, o mundo que essa linguagem expressa e que lhe é implícito.” (FANON, 2008, p. 34).

No entanto, como proposto pela poeta, essa mesma linguagem pode e deve ser utilizada como mecanismo de ruptura das práticas coloniais. É a partir dessa condição que Tatiana escreve o poema “diz/faço qualquer trabalho, y m/eu amor de volta todo dia”:

Figura 20 – Início poema “diz/faço qualquer trabalho, y m/eu amor de volta todo dia”

```
diz/faço qualquer trabalho, y m/eu amor de volta
todo dia

quizila contenção quebranto
força / camisa de força / sexo à força
fôrceps. ou
cesárea
(sem-injeção)
interrupção
a serviço do patrão
(pra filha dele tem legalização)
basta
rdo
mar
pardo
(pra gente é)
negação
disjunção
```

retenção no complexo de
 contenção quizila quebranto com
 tensão
 com
 pleição
 cor:
 tição
 ferrão
 marcadura
 queimadura
 pele borbulha
 raça impura
 ferradura
 mula. a cavalo dado não se olha
 dentadura
 dentição
 dente-de-leite

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 42).

O poema é iniciado com as possibilidades de acesso ao corpo feminino negro, que no mundo colonial se dá tão somente de forma violenta pelo sujeito branco, assim apenas esse sujeito pode acessar o que é interdito. Se a violência é a única forma que a cosmovisão colonial (OYĚWÙMÍ, 2021) consegue interpretar o corpo feminino negro, essa violência será figurada por diversas formas e atravessará muitas camadas sociais, por isso o poema é iniciado com os signos “quizila, contenção quebranto, força, camisa de força, sexo à força, fórceps ou cesária”; quizila é uma espécie de interdição no panteão afrodiáspórico e, considerando que o corpo feminino é um corpo interdito, esse corpo então tem que ser contido à força, inclusive o sexo é usufruído pelo mundo colonial à força. Uma das esferas sociais que essa violência atravessa é a obstétrica, o que rouba até o direito à gestação e puerpério digno das mulheres negras; por isso o poema traz os signos “fórceps ou cesárea sem injeção”. Soma-se à violência obstétrica a problemática do direito ao aborto, que ainda é criminalizado no Brasil, mesmo se considerarmos que mulheres negras são as mais vitimadas pelo aborto ilegal.

Dentro dessa cadeia de abusos, o prazer sexual de forma humanizada não é direito do corpo feminino negro no mundo colonial, para ser proibido, ele é interdito. Haverá então uma dicotomia, pois enquanto o corpo feminino negro é estereotipado com uma sexualização exacerbada, ele também será explorado pelo sujeito colonial e lido como mal. Ainda que o sexo seja acessado de forma explorada pelos colonizadores, o corpo negro será amaldiçoado, tido como “quebranto, tensão e impureza” e, por isso, violado. Assim, o interdito não age nos limites da razão, pois ele é ambíguo, e apenas utiliza o discurso para gerar uma falsa sensação de racionalidade.

A lei da razão do interdito propõe a guerra, por essa leitura a razão que cerceia o interdito é quem cria a desumanização dos sujeitos, pois ela funda e abre-se para a violência. Ele possui uma organização que irá estruturar a sociedade de acordo com a sua ideologia, assim, a

violência passa a ser aceita tacitamente. Logo a guerra é uma violência organizada e, por isso, é recoberta pela aceitação passiva da sociedade. Sobre isso, Bataille (2021) determina que a natureza do tabu/interdito

torna possível um mundo da calma e da razão, mas é ele próprio, em princípio, um tremor que não se impõe à inteligência, mas à *sensibilidade*, como faz a própria violência (essencialmente, a violência humana é o efeito não de um cálculo, mas de estados sensíveis: a cólera, o medo, o desejo...). Devemos levar em conta o caráter irracional dos interditos se queremos compreender uma indiferença à lógica que não cessa de lhes estar ligada. [...] (BATAILLE, 2021, p. 88)

O interdito, então, demonstra uma pacificidade, pelo fato de estruturar a sociedade a partir de sua ideologia única, que utilizará de instituições, como a religiosidade cristã, de discurso, da cultura, e também da representação artística para validar sua ideologia de apagamento de demais sujeitos. Por essa perspectiva, tudo que foge da norma da interdição será divinizado, para que assim possa ser censurado. Isso significa que o sexo será divinizado e, para o corpo negro, isso acarretará no seu amaldiçoamento, pois ele é um corpo cuja a sexualidade será empregada de forma exagerada. No poema essa perspectiva aparece por meio dos signos “mula, raça impura, queimadura”, além de resgatar a exploração sexual e da força de trabalho por meio da figura da “ama-de-leite”. Sobre este processo de exploração, bell hooks reflete que:

Homens brancos proprietários de pessoas escravizadas, em geral, tentavam subornar as mulheres negras como preparação para futuras propostas sexuais, a fim de colocá-las no papel de prostitutas. Desde que o proprietário branco “pagasse” pelos serviços sexuais de sua escravizada negra, ele se sentia livre de responsabilidade de seus atos. Devido às duras condições da vida como escrava, qualquer argumento sugerindo que a mulher negra podia escolher seu parceiro sexual é ridícula. Uma vez que o homem branco podia estuprar a mulher negra que não atendia, por vontade própria, às demandas dele, submissão passiva por parte das mulheres negras escravizadas não pode ser vista como cumplicidade. (hooks, 2020, p. 53)

Essa exploração foi permitida pela cultura colonial e até hoje deixou resquícios no mundo atual. Na segunda página do poema, a figura da ama de leite é resgatada, sendo ela explorada duplamente, ao ser forçada a ter relações sexuais com os seus colonizadores e a cuidar das crianças das esposas dos senhores de engenho. A partir da segunda página do poema, outros ideais de civilização são apresentados, dessa vez atravessados pela cosmogonia afrodiáspórica e a vastidão da cosmopercepção:

Figura 21 – Continuação poema “diz/faço qualquer trabalho, y m/eu amor de volta todo dia”

ama-de-leite
 amarelo-azeite
 azeite... dendezeiro... deleite:
 farofa, ebô, padê!
 (tô falando de cocaína não tá?)
 Laroyê,
 midâdicumê?
 chuta não
 que eh macumba
 eh o quê? enfeite?
 eh seita? aceite:
 neh enredo não
 neh folclore não
 nem eh possessão,
 eh religião.
 uma ala no sambôdromo
 basta
 ria? tava bom pra catarse
 do delírio coletivo?
 eh primitivo? eh
 feitiçaria?
 (cabia num capítulo da tua tese na antropologia?)
 fantasia: carnaval carniçal
 bambuzal
 urubuzal
 filial da sucursal
 do inferno colonial "eu vim
 porque me roubaram"
 me venderam porque
 me compraram
 me doeram
 dor... arran
 caram
 dor
 mares de banzo
 navegaram
 dor
 me odiaram
 dô?
 chicotearam
 atearam fogo? também
 no terreiro de iaiá.
 sopra um vento, Oyá,
 que livrai-nos do mal do
 esquecimento
 de quem?
 os santos malditos diriam
 amém?

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 43).

A representação do “padê”, comida dada para alimentar a cabeça do Orixá Exu na cosmogonia afrodiaspórica, é levada ao poema para construir uma outra figuração no universo negro, em que por meio do resgate ancestral é possível positivar o corpo negro. Ainda, o poema questiona a concepção que os ideais de civilização colonial fixaram sobre o universo idílico do panteão africano, ao posicioná-lo num local de negatificação, pejorativamente conhecido como “macumba”.

A imagética do carnaval também é resgatada, no poema, como símbolo da única manifestação negra aceita pelo mundo colonial. Sobre essa problemática, Lélia Gonzalez (1980) afirma que é o momento em que o mito da democracia tem sua representação mais forte, uma vez que é o lugar onde os negros são exaltados:

O mito que se trata de reencenar aqui, é o da democracia racial. E é justamente no momento do rito carnavalesco que o mito é atualizado com toda a sua força simbólica. E é nesse instante que a mulher negra transforma-se única e exclusivamente na rainha, “na mulata deusa do samba”, “que passa com graça/ fazendo pirraça/ fingindo inocente/ tirando o sossego da gente”. É nos desfiles das escolas de primeiro grupo que vemos em sua máxima exaltação. [...] Pois o outro lado do endeusamento carnavalesco ocorre no cotidiano dessa mulher, no momento em que ela se transfigura em empregada doméstica. É por aí que a culpabilidade engendrada pelo seu endeusamento se exerce com fortes cargas de agressividade. (GONZALEZ, 2020, p. 228)

O carnaval então é figurado nesse lugar violento, pois ainda que o foco seja uma representação positiva do corpo negro feminino, essa representação habita apenas o plano do figurável, não sendo encontrado no cotidiano do mundo colonial. Ironicamente, o poema questiona “uma ala no sambódromo bastaria? tava bom para a catarse do delírio coletivo?”. A resposta é não, pois além de dar enredo ao samba, a cosmogonia afrodiaspórica também “eh religião”, e o corpo feminino negro também deve ser protagonista de sua vida em plenitude.

Ainda que sirva para a catarse do delírio coletivo, a cosmogonia negra sofre retaliação no mundo colonial. A violência contra as religiões de matriz africana, por meio dos signos “navegaram dor, me odiaram/ atearam fogo também no terreiro de iaiá” no poema, é focalizada como forma de denúncia. No entanto, nada passa sob o olhar de Oyá, Orixá do vento, mesmo o catolicismo sendo protagonista no amaldiçoamento de outra religião, a religiosidade de matriz africana é figurada no poema como protagonista da subversão positiva do mundo colonial. E o poema continua:

Figura 22 – Final poema “diz/faço qualquer trabalho, y m/eu amor de volta todo dia”



rindo por dentro
 fingindo
 espanto? quebranto... quizila...
 Ifá, com você,
 eu vim do mar
 do amar
 gor eu podia saber de cor
 a dor
 me chamar de errante
 me ceder ao feitor
 eu podia ser só
 matéria turva
 memória podrejante em rio-curva
 mas mais:
 sou carne crua
 línguafiada
 mente assentada
 y pele... pele! agô,
 minha
 Pele: tu, es-
 cura
 alimenta de um tanto minhas fundura...
 quebranto... quizila? banzo.
 quelê / acalanto / roncô / irê:
 Orí forte > plexo convexo >
 Ofá rumo:
 sorte
 calma
 tecnologia ancestral
 y força
 que axé, principio vital fim y meio,
 é força

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 44)²³.

É resgatando a cosmopercepção africana, por meio da prática religiosa, que o poema subverte a dor da feridade colonial. Ifá é um oráculo africano, e por meio dele a representação feminina negra do poema diz descobrir que veio do mar e do amor, simbologias que na matriz africana são figuradas por Iemanjá e Oxum, Orixás femininas deusas da água salgada e da água doce respectivamente. Ainda indaga que pelo mundo colonial poderia ter vindo do amargo, mas sua matéria é turva e sua memória é da água, por isso é vasta e preenche todo seu corpo.

E mais do que isso, é feita de “carne e pele”, pele que é negra e, por isso, carrega um vasto universo cosmogônico, onde o rito além de ser sagrado, transpassará todo seu corpo e sua cabeça – “Ori”, que é fortificado pela força da água. Essa união entre o divino e corpo é simbolizado pelo “quelê”, objeto utilizado por pessoas iniciadas no camdomblé, e pelo “roncô”, espaço onde os iniciados ficam resguardados em tempo de preceito. E, por meio do “Irê”, ritual de iniciação ao camdomblé, a cabeça torna-se forte e preenchida de água.

O poema por meio do tempo e espaço constrói uma imagem que desvencilha da dor colonial, entre outras coisas, por meio da ritualística religiosa que é atravessada pela cosmopercepção africana, pois vai desde a exploração do corpo feminino negro, a serventia de seu gozo ao colonizador, sua ambiguidade promovida pela figuração do carnaval e chega num

²³ No qr-code está disponível um vídeo que tatiana nascimento aparece declamando o poema. Disponível em: <https://youtu.be/xlQueN3CkT8>.

oceano vasto de prazer e cura, que é a religiosidade cosmogônica. A cura é promovida pelo ritual de iniciação ao Candomblé, ao qual o corpo feminino negro que tem voz no poema.

De acordo com Georges Bataille (2021), o sagrado é da ordem da transgressão, enquanto o profano está para o interdito, pois a transgressão não se trata da liberdade desordenada, as regras são a maior preocupação da transgressão, ao contrário, sem regra, a transgressão torna-se fadada à mesma desordem do interdito. Assim, “a transgressão nada tem a ver com a liberdade primeira da vida animal: ela abre um acesso para o além dos limites ordinariamente observados, mas reserva esses limites. A transgressão excede, sem destruir, um mundo profano de que é o completo.” (BATAILLE, 2021, p. 91)

Conforme propõe o teórico, só é possível transgredir o interdito pelo impacto de emoções positivas, pois se feito o contrário, o fado é a mesma irracionalidade do interdito. O movimento de transgressão não se trata em negar a existência do interdito, mas se trata de evidenciar o caráter contingente do interdito, assim ele passa a ser questionado e não será tido como verdade única.

Sob o impacto da emoção negativa, devemos obedecer o interdito. Nós o violamos se a emoção é positiva. A violação cometida não é de natureza a suprimir a possibilidade e o sentido da emoção oposta: ela é mesmo sua justificação e sua fonte. Não seríamos terrificados da mesma maneira pela violência se não soubéssemos, ou não tivéssemos ao menos obscuramente consciência de que ela poderia nos levar, nós mesmos ao pior. (BATAILLE, 2021, p. 88)

Isso significa que a transgressão está em positivar aquilo que, historicamente, foi construído com valor negativo, sujo e imoral. Este é o trabalho de feitura poética que Tatiana Nascimento propõe ao falar em “desorbitar o paradigma da dor”, não está negando que a dor existe, mas mostrando outra alternativa, que não se trata da única que o mundo colonial deu como possibilidade para o sujeito negro em diáspora. E, assim sendo, a transgressão possui caráter limitado:

Se a transgressão propriamente dita, opondo-se à ignorância do interdito, não tivesse esse caráter limitado, ela seria retornada à violência – à animalizada violência. Mas não é nada disso que ocorre de fato. A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. [...] (BATAILLE, 2021, p. 89)

A transgressão limitada não é ruptura, trata-se de um acordo com o interdito, pois o seu fundamento não está na negação, mas na subversão organizada e sistemática que define a vida social, enquanto o interdito desorganiza a ordem, a transgressão organiza pela razão. E essa organização se dará especialmente pelo plano do sagrado, pois “o mundo *sagrado* se abre a

transgressões limitadas. É o mundo das festas, dos soberanos e dos deuses.” (BATAILLE, 2021, p. 91). O sagrado realiza então um jogo dialético, pois é objeto do interdito, no entanto, é ele mesmo que se abre para a sua transgressão. Essa perspectiva aparece no poema “virei no que chamam diabo”, pois o que foi definido como diabo no mundo colonial é sagrado, pela figura de Exu, na cosmogonia afrodiaspórica; e também aparece no poema “diz/faço qualquer trabalho, y m/eu amor de volta todo dia”, pela figura do “roncó”, “quelê”, e “irê”, que remetem ao ritual sagrado de iniciação no candomblé. O ritual enquanto transgressão limitada também aparece no poema “transmuta”:

Figura 23 – Poema “transmutá”

transmutá:

em nome do cais
do trilho
e do espírito banzo
ele me disse sim
disse sem senão
era a gira da vez

em nome do capataz
do grilho
e do espírito claustro
ele temeu que sim
ele disse: não!
palenque, QUILOMBO em vez

em nome do maíz
o milho
e seu espírito quântico
ele me disse "sim"
a flor da explosão
curando sua tez

em nome do saravá
do brio
e do espírito solto
ele me disse sim
c num ouviu não?
ele disse tao... nuvens...

em nome do ai
do íleo
e do espírito sângueo

em nome do hepático
do rínio
e do espírito pâncreas

ele me fez

renome Orí-zoma
bile tática
instinto drapetômano

ele me fez

o xamânico bicho
ancestral biônico
humano ilícito

ele me fez

tectônico rito
continente risco
diásporo onírico

ele tex
tura
de pele es
cura
quebranto
lura
acalanto

era tanto
de areia
de fundo
de mar
de low
cura

Ilê disse sim
(pro Axé)
Ikú não
pro amém

NÃO!

e Ele dissen-
tão vem

Tata
Atotô,
Baba.

o curandeiro palhico é o pai:

em seu canto,
Sapatá

dançarino varioloco o filho:
em seu banho,
Odojá,

doburu seu espírito-milho:
venta o manto
pipocá

com um sopro
de Oyá

para transmutá
para transmutá
para trans

mu

táta

tata

tá

táta

tata

tá

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 49-53)²⁴.

²⁴ Escolheu-se colocar o poema completo e com espaçamento que aparece em folha, pois o ritmo é construído pelo espaço, por isso ele se prolonga por quatro páginas na obra “Lundu” (2017).

O poema começa parodiando ao “em nome do pai” cristão, mas numa versão feita pensando no universo cosmogônico africano e diaspórico, então temos “em nome do cais/ do trilho / e do espírito banzo”, como uma saudação e entrega à água, ao caminho e ao espírito de saudade da terra pré-diaspórica, “ele me disse sim”. “Em nome do capataz do grilho e do espírito claustro”, o que remete ao branco colonizador e ao espírito do mundo colonial, “ele temeu que sim / ele disse: não”, e então o poema nega à entrega de seu corpo ao mundo colonial e responde “QUILOMBO em vez”.

E continua: “em nome do maíz/ o milho / e seu espírito quântico”, é dito sim como cura da cabeça, “curando sua tez”; “Em nome do saravá / do brio / e do espírito solto”, remetendo ao ritual de cunho africano, ele disse sim e “tao.... nuvens.....”. E em nome de Orí-zoma é feita a cabeça. No panteão da Matriz afro-brasileira, o vocabulário iorubá Ori significa cabeça ou centro, mas longe de cunhar o termo como exclusividade às religiosidades dos Orixás, Beatriz Nascimento o utiliza conotativamente, metaforizando a relação entre “intelecto e memória, entra cabeça e corpo, entre pessoa e terra, correlação adequada para se interpretar numa única visada restauradora a desumanização do indivíduo negro e suas possibilidades de reconstrução de si, como parte de uma coletividade” (RATTS, 2006, p. 63).

Quando se faz o Orí e entrega ao Orixá, abre-se para um caminhar guiado pela ancestralidade. No filme “Ori” (1989), Beatriz Nascimento e Raquel Gerber vincularam o termo a uma nova vida negra, “um novo estágio de vida” (NASCIMENTO, B., 1989), sendo apenas possível quando o sujeito negro articula a sua cabeça com todo o seu corpo e “se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com seu movimento” (NASCIMENTO, B., 1989). Ori, então, tem mais relação com o movimento, o caminhar consciente de um corpo negro enquanto sujeito sobre a história que carrega e a história que pode construir, do que com uma dimensão mística.

Esse caminhar consciente é feito junto ao resgate ancestral. “Ele textura de pele escura quebrando lura acalanto”, e então o trabalho de fazer a cabeça serve de acalanto, que não é como o “amém”, mas o sim foi para o “Axé”. No poema, algumas divindades são saudadas, como Obaluaiê, Orixá que representa a cura das doenças, por isso “curandeiro palhico é o pai”, sua roupa é de palha e, conforme conta um de seus itãs, ele contraiu varíola por desobedecer a sua mãe e foi curado por Iansã com pipoca:

Chegando de viagem à aldeia onde nascera,
Obaluaê viu que estava acontecendo
uma festa com a presença de todos os orixás.
Obaluaê não podia entrar na festa,
devido à sua medonha aparência.

Então ficou espreitando pelas frestas do terreiro.
 Ogum, ao perceber a angústia do orixá,
 cobriu-o com uma roupa de palha que ocultava sua cabeça e
 convidou-o a entrar e aproveitar a alegria dos festejos.
 Apesar de envergonhado,
 Obaluaê entrou,
 mas ninguém se aproximava dele.
 Iansã tudo acompanhava com o rabo do olho.
 Ela compreendia a triste situação de Omulu
 e dele se compadecia.

Iansã esperou que ele estivesse bem no centro do barracão.
 O xirê estava animado.
 Os orixás dançavam alegremente com suas equedes.
 Iansã chegou então bem perto dele
 e soprou suas roupas de mariô, levantando as palhas que cobriam sua
 pestilência.
 Nesse momento de encanto e ventania,
 as feridas de Obaluaê pularam para o alto,
 transformadas numa chuva de pipocas,
 que se espalharam brancas pelo barracão.
 Obaluaê, o deus das doenças, transformou-se num jovem,
 num jovem belo e encantador.
 Obaluaê e Iansã Igbalé tornaram-se grandes amigos
 e reinaram juntos sobre o mundo dos espíritos,
 partilhando o poder único de abrir e interromper
 as demandas dos mortos sobre os homens.
 (PRANDI, 2001, p. 206-7)

Com ajuda de Oyá, Obaluaê é curado com um banho de pipoca, é esse movimento de cura que o poema remete, quando diz “dançarino varioloco o filho: em seu banho Odojá, doburu seu espírito-milho: venta o mando pipoca / com o sopro de Oyá”, e então acontece a transmutação. Chama atenção o tempo que remete o poema, pois sua construção em versos curtos e com grandes espaços em folha cria uma imagem de silêncio, paz, calma e transformação. A lógica temporal não se dá de forma cronológica, mas sim ontológica, no sentido de que para transmutação é necessário ir e voltar à cultura pré-diaspórica, pois é a esse tempo do resgate ancestral ao qual a transgressão remonta. Além disso, o tempo divino não é o mesmo tempo que temos cotidianamente, o sagrado necessita de adoração e a adoração se dá por meio do respeito e do silêncio. Especialmente o Orixá Obaluaê, quando chega em terra nova, é recebido com silêncio, uma forma do povo demonstrar sujeição e adoração.

Por meio da transmutação, o sagrado torna-se o próprio corpo do sujeito negro. Então, no mundo diaspórico, a transgressão transpassa o próprio corpo, que de acordo com Beatriz Nascimento, precisa de uma (re)definição. Ori passa a ser território de humanização ao corpo negro, lugar produtivo para a organização da coletividade negra e, como consequência – e tão importante quanto –, a construção da alteridade humana para o sujeito negro. “Para Beatriz

Nascimento o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração (por exemplo, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste.” (RATTS, 2006, p. 65). Ela aponta que houve uma “perda” da imagem do sujeito negro que se viu desterrado na diáspora, pois conforme foi construída a relação hierárquica entre escravizados e escravizadores, a “troca era do nível do soul, da alma, do homem escravo. Ele troca com o outro a experiência do sofrer. A experiência da perda da imagem. A experiência do exílio” (NASCIMENTO, B., 1989).

Para Alex Ratts (2006, p. 63), “Ori, em sua metáfora, pode ser o repensar da identidade pessoal e coletiva, da ideia de negro e de território negro, ou seja, o espaço apropriado pelo corpo negro numa relação de poder [...]”, por isso trata-se de uma categoria construída não apenas pela individualidade, mas, sobretudo, pelo coletivo negro. Nesse caso, o movimento negro é quem constrói o Ori enquanto caminho prospero de vida plena para os sujeitos diaspóricos.

Ori, por esse viés representativo literário, é a retirada do sujeito negro do “não lugar” – que vinha sendo o espaço produtivo para a marginalização que a colonialidade promove –, para a possibilidade de construção de um território fecundo para a representação de vida plena ao corpo negro, apontando assim para a destituição, esparrecimento de toda desumanização que foi empregada a esse corpo.

Para a teórica, o movimento de retirada desse local adoecedor é histórico e transnacional, é nesse sentido que a categoria Ori de Beatriz Nascimento é importante. Em entrevista no filme Ori (1989), Beatriz Nascimento indaga:

Na verdade, eu acho que Ori é aquele iniciado. O movimento iniciado que passou por todas as suas etapas de iniciação e reiniciação. E agora sugere ao país um ressurgimento. É um ressurgimento porque a concepção de Ori dentro da História do MN [movimento negro], dentro da História do Brasil, é sair da repressão. Sair da Senzala, ir pro Quilombo. (NASCIMENTO, B., 1989: 6 *apud* RATTS, 2006, p. 64-65)

Pelo fato de Ori tensionar a posição do sujeito negro, a categoria reivindica poder, pois trata-se de uma realocação consciente do negro em sua própria história. Ori só é possível existir vinculado ao nacional, uma vez que Beatriz Nascimento está analisando o território nação do sujeito negro, para a desarticulação do sistema colonial e articulação do movimento negro. Para ela, “Ori é o novo nome da História do Brasil. Ori talvez seja o novo nome do Brasil.” (NASCIMENTO, B., 1989 *apud* RATTS, 2006, p. 65). Ratts (2006) analisa que o ponto de vista da historiadora possibilitou refletir sobre o individual/coletivo, objetivo/subjetivo que há

na formação do sujeito negro brasileiro e a importância do movimento negro nas vidas pessoais e coletivas dessas pessoas.

Então, quando o poema aponta para a transmutação que é atravessada pela entrega do corpo ao corpo divino, está também condicionando uma outra construção de nacional, de civilização, que dessa vez pertencerá aos ideais especialmente negros. Por isso, falamos aqui em cosmogonia, não apenas em cultura, pois a cosmogonia abarca a constituição do passado e do presente e projeta um novo futuro e, na poética de Tatiana, esse futuro é passado pelo corpo negro e é ancestral. Para que o sujeito negro (r)exista, é necessária uma “redefinição corpórea”, de acordo com Beatriz Nascimento, pois conforme analisa Alex Ratts (2006), a história convencionou sedimentar o corpo negro como “o corpo raptado em África, jogado em porões de navios negreiros, acorrentado em senzalas, obrigado a trabalhos forçados; o corpo vestido de algodão cru ou de rendas, mas descalço porque escravizado, que se movia das cozinhas para as ruas” (RATTS, 2006, p. 46).

Beatriz Nascimento entende esse exílio negreiro como a retirada de humanidade do corpo negro. Por isso, é necessário uma “(re)definição corpórea” desse sujeito, sendo importante observar a relação entre identidade, corpo e espaço que a teórica promove, que pode ser reconstruída a partir da busca por humanização. Portanto, o espaço e o corpo são produtores de identidade e, por isso, é necessário pensarmos qual o corpo território para a construção de identidades desvinculadas daquelas validadas pela ambivalência colonial. Esse corpo território negro reconstruído por seus ideais se moverá pela cultura negra e valorizará seu passado.

No poema “transmutá”, bem como ao longo da obra de Tatiana Nascimento, o corpo é atravessado pelo divino para alcançar esse lugar de vida digna que Beatriz Nascimento e, também, Abdias do Nascimento determinam ser necessário em diáspora. Para tanto, a poeta utiliza de dimensões – quilombo, cuiér, Orí, (des)civilização – que são apontadas neste texto como potentes para reconstruir o imaginário social sobre os sujeitos negros e, mais do que isso, mostrar aos sujeitos negros que uma das importantes fontes de humanização de seu corpo é atravessado especial pela cosmogonia ancestral do universo cosmoperceptivo africano – trata-se de um caminhar de volta ao passado, para a construção de um futuro brilhantemente negro. Além dessas dimensões, outra que aparece ao longo de sua obra, especialmente da obra “Lundu”, é o erotismo representado por meio de um oceano de gozo para o corpo feminino negro. No capítulo III, trataremos de apresentar uma reflexão a respeito dessas dimensões.

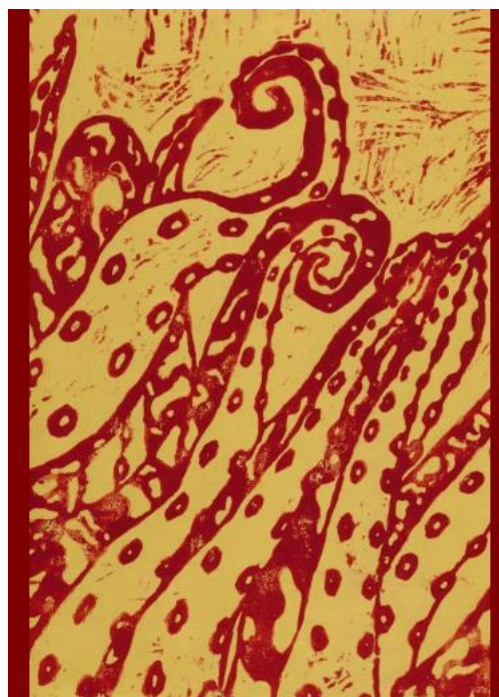
4 CAPÍTULO III – O ERÓTICO E A IMAGÉTICA DA ÁGUA NA OBRA “LUNDU”

A obra “lundu” (2017) de tatiana nascimento apresenta, desde a capa, a presença do elemento água por meio da ilustração de ondas (Figura 24 A e B)²⁵. A água, então, é uma dimensão central que aparece por toda a extensão da obra, inclusive formando ondas palavreiras ao passar as páginas, pela disposição dos poemas nas páginas. A partir dessa percepção, este capítulo busca analisar qual ou quais as simbologias da água os poemas da obra carregam.

Figura 24 – Obra Lundu



A) Capa obra “Lundu”.



B) Contracapa obra “Lundu”.

Fonte: tatiana nascimento (2017).

O conjunto de poemas da obra “Lundu” juntos formam uma correnteza aquosa, por isso este texto traz os poemas em imagens e na posição em que são colocados no papel, para em sua íntegra podermos analisar toda as dimensões estéticas que a autora utiliza. O primeiro poema da obra evidencia sua proposição teórica *cuirlombista*, por meio de uma saudação à Marabô, que, como já exposto neste texto, é o senhor detentor da comunicação no panteão afrodiaspórico.

²⁵ Uma ilustração de Leonardo (não é informado seu sobrenome).

Figura 25 – Poema “marabô”

marabô

achei (que) você, (estava numa) encruzilhada
(devanei(gr)os desde meu cuírlombismo)

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 7).

Desde o início, a obra chama essa entidade, como uma espécie de saudação, uma vez que, conforme conta a mitologia dos Orixás (PRANDI, 2001), o orixá Exu é o que vem primeiro, pois ele detém o poder da palavra, sem ele o mundo não é mundo. Por isso, esse orixá representa da essência do mundo, ele é a primeira divindade a ser saudada nos rituais religiosos afrobrasileiros. E, sendo Marabô um Exu catiço, que pertence ao universo do orixá Exu, a autora o utiliza para abrir os caminhos das palavras na sua obra.

O que está em jogo no projeto literário de tatiana nascimento é a construção de humanização de corpos negros. É pensando nessa proposição que tatiana nascimento recupera itãs afrodiáspóricas e os coloca como um elemento central de sua obra. Por isso, o poema Marabô (2017) tem como elemento central a figura de uma entidade exuziaca. De acordo com Wanderson Flor e Emanuel Luís R. Soares (2020, p. 14), o Orixá Exu rege tudo que vem após a sua chegada, pois ele vem primeiro, isso o leva a “participar diretamente na construção do mundo do ponto de vista da percepção de mundo africano e ancestral, o que o torna parte de todos que vem depois dele, tornando assim verdadeira a expressão ‘tudo e todo mundo tem Exu’.”.

É nesse sentido, e não por acaso, que tatiana nascimento chama Marabô, entidade exuziaca, para abrir as ondas de seus poemas. Além disso, Exu funda o mundo pelo prazer sexual e esse prazer é figurado pela dança, pela ritmização, pelo gingado que leva o caminhar da vida. Assim, após saudá-lo, o poema insere a dimensão conceitual que a poeta utiliza ao longo de sua obra, o *cuírlombismo*, sobre o qual já refletimos neste trabalho, e também aponta para o direito ao devaneio, concepção essa que a autora em seu manifesto reivindica seguindo o que Abdias do Nascimento (1980) propôs na obra “Quilombismo”:

Todos aqueles criadores de arte afro-brasileira sabem mais pela prática do que pela reflexão ou pelo exame intelectual que a sua arte está integralmente fundida ao culto, e dissociá-la do contexto religioso, onde ela tem origem, seria o mesmo que tentar elaborá-la do vazio e do nada. Ao evocar o culto estou me referindo a todo o espectro ritualístico das culturas africanas no Brasil, e não a qualquer um restrito e singular ato ritual visto na intimidade do pegi (templo). (Nascimento, A., 1980, p. 83, grifo nosso)

Então, se a arte está associada ao culto, é necessário compreender o contexto que a condiciona e, por isso, Abdias faz um resgate do nascimento e evolução do Brasil, o que recai no nosso grande lastro violento: a colonização, que foi a promotora da “obliteração da lembrança” no contexto social diaspórico. Assim sendo, resgatar a memória por meio da cosmopercepção do universo cosmogônico africano incide, necessariamente, na recuperação cultural, identitária e racial as quais foram negadas para o povo negro há séculos. Por isso, quando Tatiana utiliza desse universo como fonte poética, ela está dando de volta para as existências negras o que a colonização lhes negou: o direito à vida digna. Não se trata de mero alinhamento ideológico, trata-se de uma mudança, ou melhor, transgressão do epicentro produtivo artístico e, por meio desta arte, promove-se a humanização do corpo feminino negro. Por isso, as divindades do panteão africano são sempre chamadas em sua poesia. Como no poema “a revolta de Odoyá”, em que Iemanjá, divindade que representa as águas salgadas, é saudada:

Figura 26 – Poema “a revolta de Odoyá”

a revolta de Odoyá.

**lame-a ou
deixe-mar.**

Fonte: Tatiana Nascimento (2017, 8).

“Odoyá” é a saudação iorubá à Iemanjá, divindade que representa a água salgada. O poema remete ao Itã de transmutação do rio em mar, quando a Orixá Iemanjá foge do Orixá Oquerê, seu então companheiro. De acordo com a mitologia dos Orixás (PRANDI, 2001), Iemanjá foi mãe de dez filhos fruto de seu relacionamento com Olofim-Odudua, um dos criadores da humanidade, por isso tem seios protuberantes. Ela se cansa de viver em Ifé, antigo reino Nigeriano, e parte para o Oeste. Lá, Iemanjá se casa com Oquerê, no entanto, com o seguinte acordo:

Ela concordou, desde que ele nunca fizesse alusão a seus seios,
seios que eram grandes, fartos, volumosos.
Porque Iemanjá havia amamentado muitos filhos.
Em troca, Iemanjá nunca falaria dos defeitos de Oquerê.
Não falaria de seus testículos exuberantes,
De sua mania de beber demais,
nem entraria em seus aposentos pessoais.
Esses eram os tabus de Iemanjá e Oquerê.
(PRANDI, 2001, p. 383)

Um dia, Oquerê chegou em casa embriagado, então, Iemanjá expôs todos os tabus do relacionamento, “chamando-o de bêbado. Chamou-o de imprestável.”. Então, Oquerê ofendeu

Iemanjá, “[...] fazendo comentários grosseiros sobre os imensos seios dela. Iemanjá lembrou-o dos defeitos dele, como ele bebia, como tinha exagerada a genitália. Entrou no quarto dele e apontou a confusão que lá reinava.” (PRANDI, 2001, p. 384). Furiosa, Iemanjá fugiu e levou consigo um presente que sua mãe lhe deu, uma garrafa com uma poção mágica, que no caminho acaba caindo e dela nasce um rio, “[...] que levaria Iemanjá ao mar, a casa de sua mãe.” (PRANDI, 2001, p. 385).

Assim Iemanjá iniciou seu curso em direção ao mar.
 Mas Oquerê, que a perseguia, tentou impedi-la de abandoná-lo.
 Transformou-se ele próprio numa altíssima montanha, que impedia o curso de Iemanjá em direção ao mar.
 Oquerê transformou-se em Oquê, a montanha,
 para impedir que Iemanjá, o rio, corresse para o mar.
 Iemanjá chamou em seu auxílio Xangô, seu filho poderoso.
 Xangô pediu oferendas e no dia seguinte provocou a chuva.
 E quando a tempestade era forte, Xangô lançou um raio,
 que num estrondo dividiu o monte Oquê em dois,
 formando um vale profundo para a passagem de sua mãe, o rio.
 Livre, Iemanjá seguiu para a casa da mãe dela, o mar.
 Assim Iemanjá Ataramabá foi aconchegar-se no colo de Olocum.
 (PRANDI, 2001, p. 385)

No poema “revolta de Odoyá”, Iemanjá se revolta diante da violência de seu companheiro e por isso foge. Os signos “lame-a” e “deixe-mar” trazem um jogo sintático que invade o campo semântico, podendo ser lidos como “ame-a” ou como signo “lama”, que é a mistura da água do rio com a pedra que formou a montanha, o que remete à única opção de vida fértil para Iemanjá, que é construído pelo amor, então, ou a ama ou a deixa no mar. Da revolta de Odoyá nasceu o mar, por isso, o mar é cheio de correnteza, lá é o esconderijo de Iemanjá, que, com a ajuda de seu filho Xangô, teve origem. Nesse jogo palavreiro, o signo “mar” adquire uma plurissignificação, que remete também ao verbo “amar”, ou se ama Iemanjá ou a deixa amar no mar, que é onde recebe acolhimento, na casa de sua mãe.

Ambos os poemas, bem como o projeto literário de tatiana como um todo, transgridem positivamente a perspectiva representativa de nacional que o mundo colonial inseriu no texto literário. Isso se dá pelo fato de tatiana partir de um eixo epistemológico diferente do que construiu o nacional pelo apagamento de demais nações, nesse lugar agora as divindades do panteão afrodiaspórico serviram de manutenção para a vida plena. Nas próximas subseções o conceito de erótico será definido e será apresentado como o erótico percorre as águas sagradas no texto poético de aqui em análise.

4.1 O erotismo no oceano aquoso apresentado no poema “lundu”

O teórico Georges Bataille (2021) abre uma de suas obras mais importantes, “O Erotismo”, publicada primeiramente em 1957, com a seguinte proposição:

[...] A atividade sexual de reprodução é comum aos animais sexuados e aos homens, mas, aparentemente, **apenas os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica, ou seja, uma busca psicológica independentemente do fim natural dado na reprodução e no cuidado com os filhos**. Dessa definição elementar, volto, aliás, imediatamente, à fórmula que propus em primeiro lugar, segundo a qual o erotismo é a provação da vida até na morte. (BATAILLE, 2021, p. 35, grifo nosso)

O Erótico é pelo teórico compreendido como uma dimensão pertencente, tão somente, aos sujeitos humanos, pois a atividade erótica é o sexo como finalidade tão somente ao prazer, não à procriação e ao cuidado dos filhos. E, de acordo com ele, é o erótico que funda e guia os aspectos mais cotidianos da vida pela busca de uma *continuidade* dos seres. No entanto, mais importante que isso é o *modus* que o sujeito humano lida com essa instância de ápice de prazer. O mais ambíguo e curioso é o fato de a cadeia significativa sexual, ligada pelo cristianismo à reprodução – o que há de mais material da vida –, ser vinculada pelo teórico à pulsão de morte, à continuidade pela morte, não pela vida. Longe de vincular o gozo à morte por meio de algum tipo de anomalia, distúrbio ou neurose, como propôs Sigmund Freud, Bataille (2021) aponta que a pulsão de morte é a gênese do gozo sexual. É nesse lugar que é possível encontrar o maior gozo do sujeito humano, na busca por *continuidade* é onde está o acesso ao prazer. Essa presença se deve à necessidade pela *continuidade* que o erótico busca alcançar.

Ainda que o teórico defina o erotismo pela “independência entre o gozo erótico e a reprodução como fim, o sentido fundamental da reprodução não deixa de ser a chave do erotismo” (BATAILLE, 2021, p. 36), pois a reprodução evidencia o que há de mais homogêneo nos sujeitos humanos, sua ordem *descontínua*. Essa descontinuidade está na singularidade que cada sujeito é no mundo, uma vez que os seres são singulares, únicos e diferentes em suas alteridades, nesse caso, o mais palpável da vida é a descontinuidade, pois os

seres que reproduzem são distintos uns dos outros e os seres reproduzidos são distintos entre si como são distintos daqueles de que provieram. Cada ser é distinto de todos os outros. Seu nascimento, sua morte e os acontecimentos de sua vida podem ter para os outros algum interesse, mas ele é o único interessado diretamente. Ele só nasce. Ele só morre. **Entre um ser e outro, há um abismo, há uma descontinuidade**. (BATAILLE, 2021, p. 36, grifo nosso)

Já que a ordem intrínseca ao sujeito humano é a descontinuidade, o Erótico se torna a busca psicológica pela *continuidade* e ela não está atrelada à reprodução, pois essa última

também é descontínua. O erótico habita o entre lugar, o meio, a fundura, o caminho, não a chegada, não o fim; o gozo erótico está para a continuidade, não para o gozo abrupto, aquele que ruge e faz sentir por um curto tempo limitado. Isso significa estar no abismo e, assim, chega-se à maior proposição do teórico: “O erotismo é a provação da vida até na morte” (BATAILLE, 1986, 2021), pois dentro da ordem biológica sexuada, dois sujeitos morrem, no sentido de não serem mais os mesmos que antes, para originar uma outra ordem descontínua, ou seja, uma outra vida, um outro ser – que, no entanto, “traz a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos” (BATAILLE, 2021, p. 38), esse novo ser carrega a simbologia da continuidade, ainda que seja descontínuo.

Por essa lógica, o erotismo é o gozo até mesmo pela morte, morrendo o sujeito se torna contínuo. No entanto, a morte está no plano simbólico, pois é impossível chegar em sua totalidade, a continuidade é sempre rompida violentamente pela descontinuidade, a continuidade está no simbólico, não no palpável, sua busca sim sempre estará no tangível. O desejo está na tentativa de se complementar e dar continuidade à vida descontínua. Essa continuidade traz pertencimento ao sujeito humano, por isso a individualidade excessiva traz angústia, nos sentimos mal pela individualidade, o prazer sexual só é produtivo quando compartilhado, pois seu intuito é a continuidade pela complementação atravessada pelo outro, o preencher-se e, assim, tornar-se outro, que difere do que era antes do ato sexual.

A partir dessa conceituação inicial sobre o erotismo, é possível vislumbrá-la no poema “lundu”²⁶:

Figura 27 – Poema “lundu”

```
lundu,

vem cá, deita em mim que nem ar que de tanto amar a
gravidade deita em cima de tudo que tem na superfí-
cie da terra y empurra quem tá dentro dela, ou que
nem água vai se deitando em ondas sobre toda areia
de qualquer praia pela dança do humor das marés,
vindo indo no fluxo do vento, da lua, do sol, até,
se te fizer sentido

ou então chama de F3l.océânicas se te apetecer, que
elas são imprevisíveis, as ondas são imprevisíveis
pra afobação contida dum relógio, um diagnóstico de
"doença mental". mas vem, deita aqui que eu te rece-
bo, y todo seu desejo, refluxente mas sempre

presente
ao mesmo tempo embrulhado y anunciado do silêncio
que suas várias vozes calam,
mas sempre
```

²⁶ Devido à extensão do poema, primeiro será exposto sua imagem, depois ao longo da análise traremos ele escrito.

presente. eu quero que c me queira tanto y lento
 que nem um anú pairando no vento, pra quem o ar é
 casa tanto quanto a asa é força da expressão de sua
 graça, da engenharia sutil do seu povo, uma herança
 alada

que c pouse esse eu me tremer por dentro num sopro
 de saliva quente que nem vida significa ar prum anú
 muito além da pérola macia da pleura dele...

no querer do seu desejo meu desejo refez inteiro (é
 que eu não nasci lésbica)
 na arrebatção do meu desejo te quero oceano ao
 avesso (uma hipotenusa desértica)
 é assim que eu sinto o que é dialética,
 y esse meu abandonar também dança

uma diáspora

tem um som
 um som que seu cabelo faz no meio do meus dedo
 é quase um tom específico de crespo
 guardado entre as camadas de uma voz
 sua sampleando cada pétala de flores como na sua boca
 toda tragédia fosse
 virar música de novo

(beat box)

é que eu te vi dançar, y em menos de um instante eu
 já sabia que ia fugir tudo dentro de mim se eu não te
 respirasse feito um cheiro antigo estranho
 familiar nítido
 se você não fosse a pele exata da noite embaixo do
 sonho escuro de minhas pálpebra

aí eu voltei lá y prometi pra todas elas, sopro do
 mar, ondas do vento, gotas de sol fossilizando na
 minha pele o corpo evaporado de água-mar em pedrícu-
 las de alma-sal, uma lembrança
 eu prometi que eu dançava um lundu pra você quando
 esse desejo chegasse

y recuasse
 avançasse
 y recuasse
 assentasse

y recuasse molhando fundo ancestral perene turvo tudo
 que transborda de você y eu na beira desse abismo,
 beira do mar.

na beira do mundo, as ondas deitam na maré pra encher
 assim como o vento deita num pulmão pra suceder
 a escuridão deita no horizonte pra anoitecer
 y eu
 deito
 em você.

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 40-41)

O poema “lundu” recebe nome de uma dança ancestral africana e, como uma dança em comunhão com água, com o ar, com o movimento da lua e até do sol, clama, pela mulher amada. A eu-lírico é uma eu feminina negra - dissidente, pois desvia da concepção da norma hétero hegemonica, ela quer ser preenchida pela água de dentro da mulher que ama, ela quer se tornar uma só, unindo-se à água de outro corpo. Como se a amante fosse ar que preenche o seu corpo, ela a deseja como água para a sua nutrição corpórea, como o ar que respira, a eu-lírico deseja

respirá-la, o gozo da mulher amada é seu respirar. Essa eu-lírico clama por uma continuidade, o erótico é evidenciado por essa partilha de corpos que foge, rompe com a concepção de tempo e com qualquer normatização.

Como apontado por Compagnon (1999), um texto literário deve ter como premissa o desvio de qualquer norma. E, no poema, desviando do gozo limitado, o gozo aqui é contemplado como um deleite, a condição temporal se abre como abrem as asas de um anú preto que paira no vento, o que torna o gozo infinito o caminho para a continuidade. O ar e a água são as fontes potentes de gozo, que é tido como fonte de vida plena aos corpos femininos negros, como uma herança que se penetra no curso ancestral do tempo. O tempo é explorado no poema, evidenciando a distinção que há entre o tempo cronológico e o tempo divino, psicológico. A afobação tida pela civilização como padrão vantajoso para maior produção econômica não está para o gozo, o que está para o gozo é a calma, que leva à pulsão. Pois com calma, haverá o tempo de olhar e desejar o outro.

A eu-lírico se refaz pelo desejo, se reconstrói pelo desejo. O desejo é a hipotenusa desértica. Pelas leis estatísticas, hipotenusa significa “o contrário aos catetos”, no poema, o avesso ao deserto, que é a água molhada da fundura e que se abre para a continuação. Essa continuidade, essa busca pelo desejo a faz abandonar o que era antes, aqui está a morte que o erótico tem como fim, a continuidade que o erotismo busca é alcançada pelo vento e pela água.

Bataille afirma que o jogo de descontinuidade e continuidade é sempre violento e atinge o mais intrínseco e individual do sujeito, até chegar na sua destituição. Para ele,

Toda a operação do erotismo tem por fim atingir o ser no mais íntimo, no ponto em que o coração desfalece. A passagem do estado normal ao de desejo erótico supõe em nós a dissolução relativa do ser constituído na ordem descontínua. Esse termo, dissolução, corresponde à expressão familiar da vida dissoluta, ligada à atividade erótica. [...]. **Toda a operação erótica tem por princípio uma destruição da estrutura do ser fechado que é, no estado normal, um parceiro do jogo.** (BATAILLE, 2021, p. 41, grifo nosso)

O Erótico só funciona quando compartilhado, pois o ser uno se abre para o estado de gozo, em que ao se embricar com a carne do corpo de outrem, alcança a sua destituição de ser único, para a construção de um ser duplo e assim possibilita a continuidade. É nesse estado de ruptura, nesse caminho aquoso que o erótico se torna dimensão potente de vida plena. O desejo está, portanto, para o completar-se por inteira. É exatamente por isso que esse jogo é violento, após a ruptura da continuidade, volta-se ao estado normal, à descontinuidade, ao abismo existencial.

Esse jogo de gozo dá origem a um outro ser, que não mais é aquele do início da pulsão sexual. Os seres antigos se apagam e deixam de ser o que eram, assim a continuidade é vinculada ao apagamento, é necessário apagar-se da sua descontinuidade para se abrir à partilha. O desejo pelo outro é para se complementar, “o fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do eu, que só conhece o desfalecimento ao se exceder, ao se ultrapassar no abraço em que a solidão do ser se perde.” (BATAILLE, 1989, p. 13).

Análoga a essa partilha do desejo que permite alcançar o gozo erótico, Audre Lorde, poeta e ativista norte-americana negra, lésbica, em manifesto publicado em 1984 e traduzido por Tatiana Nascimento em 2009, aponta o erótico como fonte vital para vida plena das mulheres. Para ela, o erótico funciona como partilha “seja físico, emocional, psíquico ou intelectual” (p. 2), o que possibilita uma base concreta para romper com todo medo da diferença entre os sujeitos. Ela aponta que a “necessidade de compartilhar sentir profundo é uma necessidade humana.” (p. 4). Essa continuidade erótica é que transgredir positivamente o interdito que impossibilita o sujeito feminino negro ser representado com capacidade gozosa e humana.

Segundo Audre Lorde (2009), o erótico foi desconfigurado pelo mundo civilizado, para que as mulheres o retirassem de suas vidas e o mantivessem apenas no plano da prática sexual, assim mulheres foram

ensinadas a suspeitar desse recurso, caluniado, insultado e desvalorizado pela sociedade ocidental. De um lado, o superficialmente erótico foi encorajado como símbolo da inferioridade feminina; de outro lado, as mulheres foram levadas a sofrer e se sentirem desprezíveis e suspeitas em virtude de sua existência. (LORDE, 2009, p. 1)

Esse lugar de suspeita, amaldiçoamento do erotismo, em contradição à divinização dos corpos, como algo pecaminoso adveio do mundo colonial e, especialmente, da cristianização. bell hooks (2020), teórica negra feminista, analisando o processo de escravização norte-americano, evidencia a impotência feminina diante do seu próprio corpo. Segundo ela:

Somente em relação à mulher negra escravizada o branco escravizador exercia livremente o poder absoluto, porque conseguia ser violento e explorá-la, sem medo de uma retaliação ameaçadora. Mulheres negras escravizadas, ao andarem livres nos deques, eram alvos disponíveis para qualquer homem branco que quisesse abusar fisicamente e torturá-las. (hooks, 2020, p. 41).

A fusão sexismo e racismo colonial estrutura a base social de tal forma que o texto literário repercute esse pilar rígido e fixo. Ancorado no mundo colonial, o discurso repetido pela ambivalência (BHABHA, 1998) será para a mulher negra, tão somente, a exploração sexual de seu corpo e, neste local de exploração, não é possível uma configuração de gozo

erótico, não é possível a continuidade apontada por Bataille (2021) como a essência da vida, pois a exploração não é pulsão, exploração é apagamento, anulação de desejo. Nesse lugar não há representação humanizadora, pois são aniquiladas quaisquer fontes de prazer.

Dentro dessa jactância ostensiva de apagamento, o corpo feminino negro foi moldado pela animalização. Então, o estereótipo se torna um lugar fechado, coercitivo, na medida que emprega uma camada grossa que impossibilita adentrarem as alteridades dos sujeitos. O mundo colonial e a sua perspectiva de civilização ditaram esses padrões rígidos, no Brasil, por meio de mais de 300 anos de escravização. É desse regime político que veio a representação contida no cânone e com fundamentação, apenas, pelo gosto apontado por Compagnon (1999), não pela análise profunda do deleite literário.

bell hooks afirma que mulheres negras foram tão marginalizadas que quaisquer outras formas que criavam para fugir da sexualização eram também negativadas, pois dentro da ética colonial, não é possível construir positividade para o corpo negro, não é possível positividade do corpo feminino negro e dissidente, esses corpos estarão sempre no não-lugar, em que a tônica é sempre a exploração.

A exploração sexual de jovens garotas escravizadas, em geral, ocorria depois que deixavam a barraca ou a cabana dos pais para trabalhar no lar dos brancos. Era prática comum para uma jovem garota escravizada ser forçada a dormir no quarto com o senhor e a senhora, uma situação conveniente para ocorrer assédio sexual. (hooks, 2020, p. 52)

Nota-se que há uma ambiguidade que norteia a construção colonial, pois ao mesmo tempo em que o corpo negro foi demonizado pelo estereótipo de exacerbada condição sexual, foi também explorado violentamente. Assim, o que foi demonizado é o gozo desse outro ser animalizado, o que conseqüentemente levou mulheres negras a negar qualquer pulsão sexual de seu corpo. Por meio da religião cristã que divinizou o sexo colocando-o na zona pecaminosa, mulheres negras tiveram seus corpos controlados, para que fosse possível negar o estereótipo. Como consequência passaram a negar quaisquer aspectos sexuais de seus corpos, na esperança de não servirem à prática estereotípica. No entanto, o estereótipo, por ser validado pela repetibilidade discursiva, não possibilita que o sujeito estereotipado tenha controle sobre ele, logo essa tentativa de humanização pela negação sexual gera uma falsa sensação de poder sobre o próprio corpo, enquanto apenas obedece à premissa do interdito.

Por isso, não é possível falar que a mulher negra, no campo da perversão construída pela civilização, possuía algum tipo de escolha sobre seu corpo. Para a prática colonial, não é possível um sujeito negro que se ama, que goza por si só, uma vez que ele foi feito para servir

o gozo. Faz-se, também, necessário apontar a origem violenta da miscigenação, pois se o corpo negro é correlato ao servilismo, o gozo também será produto de exploração e, por isso, a mulher negra é um corpo aberto para o sexo, independentemente de sua vontade, uma vez que, conforme já exposto neste texto, o colonizador usou o estupro como forma de alcançar a mulher negra que não o atendia, logo a submissão das mulheres negras diante da violência não pode ser interpretada como cumplicidade (hooks, 2020, p. 53).

Dentro dessa dinâmica perversa e compulsória, a mulher negra não possui efetiva escolha dos seus parceiros, escolha sobre seu corpo, sobre a representação de seu corpo. Audre Lorde (2009), em seu manifesto, determina que é necessário se libertar desse invólucro intenso que hostiliza corpos femininos negros, para que assim o erótico possa fluir e colorir a vida de mulheres negras “com um tipo de energia que amplia e sensibiliza e fortalece toda minha experiência.” (2017, p. 2). E continua afirmando que, em “toque com o erótico, eu me torno menos disposta a aceitar *desempoderamento*, ou esses outros estados fornecidos de ser que não são nativos para mim, tais como resignação, desespero, autoaniquilamento, depressão, autonegação.” (LORDE, 2009, p. 4).

Esse erotismo busca a continuidade e a plenitude não apenas pela pulsão sexual pela água da carne, mas também coloca essa fonte sexual em outras atividades cotidianas. Com essa dimensão de poder, mulheres que historicamente foram silenciadas passam a ter autonomia e discernimento sobre o que de fato as fazem gozar e sentir prazer, assim, torna-se possível abandonar quaisquer práticas violentas aos seus corpos. Isso rasura, corta a ética representativa que foi construída para o corpo feminino negro, para a construção de uma representação em que é possível o deleite gozoso tão somente a esse corpo. Quando Tatiana Nascimento traz em sua poética o prazer de corpos femininos negros dissidentes, ela transgride positivamente a divinização que o mundo colonial empregou para os sujeitos e para o seu gozo, e coloca o gozo como dimensão necessária à vida plena, como apresentado nos últimos versos do poema “lundu”:

[...]
 tem um som
 um som que seu cabelo faz no meio do meu dedo
 é quase um tom específico de crespo
 guardado entre as camadas de uma voz
 sua sampleando cada pétala de flores como na sua boca
 toda tragédia fosse
 virar música de novo

(beat box)

é que eu te vi dançar, y em menos de um instante eu
já sabia que ia fugir tudo dentro de mim se eu não te
respirasse feito um cheiro antigo estranho
familiar nítido
se você não fosse a pele exata da noite embaixo
do sonho escuro de minhas pálpebra

aí eu voltei lá y prometi pra todas elas, sopro
do mar, ondas do vento, gotas de sol fossilizando na
minha pele o corpo evaporado de água-mar em pedrícu-
las de alma-sal, uma lembrança
eu prometi que eu dançava um lundu pra você quando
esse desejo chegasse

y recuasse
avançasse
y recuasse
assentasse

y recuasse molhando fundo ancestral perene turvo tudo
que transborda de você y eu na beira desse abismo,
beira do mar.

na beira do mundo, as ondas deitam na maré pra encher
assim como o vento deita num pulmão
pra suceder a escuridão deita no horizonte pra anoitecer
y eu deito
em você.

(nascimento, t., 2017, p. 41)

O poema em ritmo de dança volta sempre ao dançar gozoso e se abre para o desejo feminino negro lésbico. De acordo com Valas (2001), em análise Freudiana, o querer ser desejado pelo outro constrói – por vezes, desconstrói – a subjetividade dos sujeitos, por isso esse querer refaz, reconstrói o outro que deseja, como bem apontado no poema. Na euforia do desejo, o ser que deseja pede pelo gozo do desejante, o gozo molhado é metaforizado pelo “oceano ao avesso”. E considerando que por uma simbologia do oceano de dentro cada ser humano carrega em si um oceano, uma vez que o corpo humano é composto por cerca de 90% de água, o querer “oceano ao avesso” é o querer o corpo molhado por dentro, é o desejo da pulsão sexual.

Quando lembramos do oceano ao avesso, que é o gozo desejante pela pulsão sexual, é necessário que o sujeito que deseja se apague para que consiga ser desejado pelo outro, e como evidenciado pelo poema “esse abandonar” também é diaspórico, ou seja, o desejo sexual também pertence à diáspora, portanto, o gozo deleitável é uma dimensão necessária para a vida plena dos corpos femininos negros.

A dança, então, leva a eu-lírico negra dissidente a fazer promessas às divindades do Oceano e do Ar, conhecidas como Iemanjá e Iansã, respectivamente. Foi prometido a própria água de seu corpo em troca de dançar um *lundu*, o corpo então é elemento de troca para satisfazer esse desejo. Logo, esse corpo é vítima do apagamento e do que Georges Bataille (2021) denomina de *Erotismo dos Corações*. Próximo do *Erotismo dos Corpos*, pois há o desejo carnal, o erotismo dos corações carrega em sua base a paixão dos amantes, e essa paixão pode ter um “sentido mais violento do que o desejo dos corpos” (BATAILLE, 2021, p. 43). A paixão feliz, de acordo com Bataille,

acarreta uma desordem tão violenta que a felicidade de que se trata, antes de ser uma felicidade de que seja possível gozar, é tão grande que se compara a seu contrário, ao sofrimento. Sua essência é a substituição da descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa. Mas essa continuidade é sensível sobretudo na angústia, na medida em que é inacessível, na medida em que é busca na impotência e no estremeamento. (BATAILLE, 2021, p. 43)

Por essa ótica, o sofrimento é intrínseco à paixão e, por isso, no poema o eu-lírico roga pela amada, oferenda a sua água, o seu corpo em troca desse ser amado. Pois há no erotismo dos corações mais chances dos seres amados se separarem do que se unirem, o que provoca angústia e acarreta no sentimento de morte. O sofrimento se torna a inteira significação do sujeito amado, pois, para Bataille (2021), a paixão é a busca por um impossível: possuir o sujeito amado, “a paixão nos remete incessantemente: se possuísse o ser amado, esse coração que a solidão estrangula formaria um só coração com o do ser amado.” (BATAILLE, 2021, p. 44), o que é uma promessa ilusória. No entanto, na verdade do amor, nada é ilusório, assim a única verdade se torna, para o amante, o ser amado.

É necessário, para alcançar o ser amado, rogá-lo e, no poema, esse chamamento aparece por meio da promessa feita às divindades Iemanjá e Iansã, pois o ser que ama é atingido com uma “louca intensidade” (p. 44). Bataille (2021) conclui que o que “designa a paixão é um halo de morte” (p. 44), uma vez que a angústia na impossibilidade de continuidade com o ser que ama provoca o desejo de apagar-se ou apagar o outro que ama. Essa angústia que provoca o desejo de morte aparece nos seguintes versos de “lundu”:

[...]
 é que eu te vi dançar, y em menos de um instante eu
 já sabia que ia fugir tudo dentro de mim se eu não te
 respirasse feito um cheiro antigo estranho
 familiar nítido
 se você não fosse a pele exata da noite embaixo
 do sonho escuro de minhas pálpebra

[...]
(nascimento, t., 2017, p. 41)

Na fonte de desejo do ser amado, o ser que ama é empossado pela angústia que o faz querer “fugir de tudo dentro”, faz querer se apagar, querer morrer, se não tiver a satisfação de ter o ser amado.

Para além dessa proposição, que depende de um cenário favorável para assegurar a posse do sujeito amado, há outras formas criadas pelo esforço da humanidade para chegar à continuidade. Esse esforço não é controlado pela morte, assim a morte, ainda que seja a dimensão evidenciada pelo erotismo, “não toca em nada na continuidade do ser” (BATAILLE, 2021, p. 45). A continuidade do ser não é, para Georges Bataille, cognoscível, mas é apresentada ao sujeito humano, das mais diversas formas, pela experiência. E a continuidade independe da morte, “*a morte a manifesta*” (BATAILLE, 2021, p. 45), isto é, a morte como centro da verdade impreterível da vida revela a continuidade.

Para o teórico, esse pensamento é apresentado pelo sacrifício religioso que fundamenta o *Erotismo Sagrado*. Há um sagrado no erotismo que aparece por meio da morte em sacrifício a uma divindade, em que “não há apenas desnudamento, há imolação da vítima (ou, se o objeto do sacrifício não é um ser vivo, há, de qualquer maneira, destruição desse objeto)” (BATAILLE, 2021, p. 45). Lembremos do seguinte trecho do poema “lundu”:

[...]
aí eu voltei lá y prometi pra todas elas, sopro
do mar, ondas do vento, gotas de sol fossilizando na
minha pele o corpo evaporado de água-mar em pedrícu-
las de alma-sal, uma lembrança
eu prometi que eu dançava um lundu pra você quando
esse desejo chegasse
[...]
(nascimento, t., 2017, p. 41)

O ser que ama, em posse do *Erotismo dos corações* e da angústia que ele acarreta é levado ao *Erotismo Sagrado*. Em fonte do sagrado, “a continuidade do ser é revelada [...], num rito solene, sobre a morte de um ser descontínuo.” (BATAILLE, 2021, p. 45), pois a transgressão evidencia o *sagrado*, não o *profano* do interdito. Ela não está para violar as leis animais, ela as preserva: “A transgressão excede, sem destruir o mundo *profano* de que é complemento” (BATAILLE, 2021, p. 91). O mundo *profano* é o dos interditos, enquanto o mundo *sagrado* “se abre para as transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos, dos deuses.” (BATAILLE, 2021, p. 91). O sagrado é objeto do interdito, na medida em que o interdito tem o poder de negar esse sagrado, com o intuito de causar medo e pavor,

resultando em um mundo em que o gozo, a carne, o prazer são pecados, para assim controlar a sociedade. Por essa perspectiva, o erotismo foi ao longo do tempo divinizado – principalmente pelo plano religioso cristão – com o objetivo de privar os corpos de acessá-lo.

Os homens são em um mesmo tempo submetidos a dois movimentos: o terror, que intimida, e a atração, que comanda o respeito fascinado. O interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão. (BATAILLE, 2021, p. 92)

O sagrado, de acordo com o teórico, gera a fascinação social e, em tempos de festas, a sua interdição se abre e torna-se livre. Por isso, a transgressão é acordo com interdito, não recusa. No plano religioso, o interdito se abre em comemorações e, assim, gera fascinação à exuberância do objeto interditado.

Esse acordo coloca em segundo plano o sentimento que tinha fundado o desacordo. Esse sentimento é tão bem conservado que o movimento que leva ao acordo é sempre vertiginoso. A náusea, depois a superação da náusea, que acompanha a vertigem, são as fases da dança paradoxal que ordenam as atitudes religiosas. [...] O acordo com o excesso que devasta tudo é às vezes até mais agudo em religiões em que o medo e a náusea corroeram mais profundamente o coração. Não há sentimento que conduza à exuberância com mais força que o sentimento do nada. Mas a exuberância não significa em absoluto a destruição, mas a superação do abatimento, a transgressão. (BATAILLE, 2021, p. 92-93)

Em religiões particularmente rondadas pela divinização dos corpos, o interdito age como apagamento dos desejos sórdidos do corpo e, em determinados momentos, esses desejos são evidenciados, o que possibilita o encantamento pelo objeto interditado. Essa articulação dicotômica evidencia a irracionalidade do interdito, pois ele só existe com a intenção do controle.

No poema em análise, o sagrado é evidenciado como um todo, o que leva à fascinação, assim, o ser que ama promete o vento, a água salgada, o suor de seu corpo, em troca da posse do ser amado, oferenda seu corpo, a sua morte subjetiva passa a ser matéria negociável pela paixão. Essa oferenda, de acordo com o erotismo sagrado, permite que o sujeito se abra para a continuidade, pois, pela morte violenta do sujeito ou objeto, há uma ruptura da descontinuidade de um ser: “o que subsiste e que, no silêncio que cai, experimentam espíritos ansiosos, é a *continuidade* do ser, a que a vítima é devolvida” (BATAILLE, 2021, p. 45).

Essencialmente, há um divino no erotismo sagrado vinculado à presença de Deus, que na poética de Tatiana estará presente nas figuras de Orixás. Esse divino, ainda que distinto da experiência mística, pertence a ela, pois o místico abre para a experiência universal, “que é o sacrifício religioso” (BATAILLE, 2021, p. 46). Por isso, de acordo com Bataille (2021), o

v
a
s

(y
n)as
minh
as rima...

["ay váyanse preparando / ay váyanse preparando
que el conejo va a salir / búscaló aquí, que búscaló
allá
que el conejo va a salir / como que te va, te va
como que te viene, viene / como con tu lindo abrazo
vágalmé díos, que este sí es dolor / arrulladito me
tienes"]

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 65).

No poema, a água aparece como simbologia ao gozo, com a “borda horizontal” que é toda feita de mar, de água salgada. A voz que fala no poema diz que tudo em seu corpo é “sal”, ou seja, tudo é água salgada e também é saudade, uma saudade que desagua, com a onomatopeia de água escorrendo: “shiiiiiu... / chuaaaaa...”. E esse desejo, após cumpridas as tarefas da rotina, passa pelo seu olho e escorre pelas suas vaginas e, também, pelas suas rimas. O poema é encerrado com a canção “El Conejo”²⁷, de Los Cojolites, música que é tradicional da cultura mexicana e que faz parte da trilha sonora do filme *Frida* (2002), com enredo sobre a vida de Frida Kahlo. No filme, a música encena momentos de alegrias da vida de Frida Kahlo. Frida foi uma pintora mexicana revolucionária para o período em que viveu (entre os anos 1907 e 1954), pois além de suas perspectivas políticas feministas, ela era bissexual. A tradução²⁸ da letra da canção diz: “ah, prepare-se / ah, prepare-se / que o coelho tem que sair / procura aqui, procura ali / que o coelho tem que sair / como vi você, vai / como vem para você, vem / tal como acontece com o seu abraço fofo / vamos Deus, isso é dor / você me embalou.”.

É possível interpretar que o vínculo da música com o poema se dá pela retirada da dor por meio do prazer. Frida, quando jovem, sofreu um acidente que a comprometeu ao longo de toda vida, ela sentia dores e possuía dificuldades de locomoção. A música diz para preparar-se para a dor sair, por meio de um abraço fofo, e é a esse movimento de retirada da dor que o poema reflete e se vincula à canção. Essa perspectiva também é vista no poema “onira”, dessa vez por meio da cosmogonia afrodiáspórica:

²⁷ Música disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ugfaMtVu_Ec.

²⁸ Tradução retirada do site: <https://www.vagalume.com.br/los-cojolites/el-conejo.html#traducao>.

Figura 29 – Poema “onira”

onira

eu me deito
 eu me durmo
 eu sonho
 sonho com uma montanha coberta de árvores cobertas
 de folhas cobertas de ar
 ar por todos os lados y poros, dentro y fora
 se mexendo dançarinamente que nem vento de acordar
 de acolher
 de acariciar

sonho com uma montanha de árvore coberta de folhas
 cheias de gotas
 de água
 cada gota brilha como uma lente pequena redonda con-
 vexamente contando
 os segredos do mundo inteiro
 (e de todo mundo que olha cada uma delas
 de perto)
 sonho com um tipo de água de redenção
 que vem nos libertar
 uma grande quantidade de água que vejo do alto de
 uma serra precária
 enquanto corro tão rápido que alguém pensaria que
 voo
 & então depois da serra aparece mar
 mar verde
 verde escuro
 cheio de promessa de limpar tudo
 & fazer tudo certo agora, dessa vez
 tem casas também
 casas enormes que o mar lambe com suas ondas se es-
 palhando
 chegando nos azulejos, no piso de uma garagem
 primeiro
 (o piso é vermelho
 cimento-quemado
 "vermelhão"
 coisa boa de minas)
 y logo as línguas molhadas de mar vão subindo
 pelas paredes
 pelas escadas

molhando os degraus de madeira
 as janelas
 as cortinas
 os móveis
 as camas
 as louças
 os restos de comida
 não tem ninguém nessas casas enormes que
 eu sonho
 pelo menos ninguém como a gente

e o silêncio repentino das ondas deixa
 tudo com cara de um filme antigo de ficção
 científica futurista rodado em super- 8 de
 imagem bem granulada colorido em technicolor

é engraçado quando eu sonho
 depois de dormir
 depois de deitar.

[de 2009 também]

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 54-55).

O sonho da voz que fala no poema possui muitos elementos naturais, como árvores, vento, folhas, ar e, principalmente, muita água e poros. É possível visualizar uma montanha, com muitas folhas, muito ar e nas folhas há gotículas de água que refletem os segredos do mundo inteiro e “de todo mundo que olha cada uma delas de perto”. A gotícula de água é um espelho do mundo, bem como o abebé de Oxum, espelho que Oxum carrega em sua mão, é sua ferramenta de guerra em silêncio, pois ao mirar-se no espelho, reflete apenas o eu de quem olha, então o abebé estabelece uma guerra introspectiva.

Mas no poema a água é de redenção, que liberta, ao invés de prender-se dentro de si mesmo. A voz feminina que fala vê muita água, em cima de uma montanha e começa a correr tanto que parece até voar e depois chega até um mar, que é cheio de promessas, inclusive promessas de fazer tudo certo, o que lembra as oferendas que fieis entregam à Iemanjá com promessas que desejam cumprir.

Depois, começa a visualizar casas enormes que são invadidas pela água até chegar nas paredes, escadas e invadir tudo. A água tem “línguas molhadas do mar” e percorre a casa como a língua percorre o corpo do ser que se deseja, a casa se molha como se molha o corpo de gozo desejante. Lacan (1985) propôs o gozo como um dos pilares responsáveis pela manutenção do mundo, não apenas atrelado à sua função sexual. Ele define o gozo de acordo com o vocabulário jurídico, aquilo que tem relação com usufruto, “cuja a própria essência é distribuir, repartir, retribuir o gozo” (VALAS, 2001, P. 28), pois o gozo não serve para nada, além de gozar. Assim, Lacan (1985) estabelece a diferença entre gozo e o utilitário, ele determina que o “usufruto quer

dizer que podemos gozar de nossos meios, mas que não devemos enxovalhá-los” (LACAN, 1985, p. 11).

Para o psicanalista, o gozo está no centro das representações simbólicas e imaginárias do ser humano e, quando em relação ao sujeito, o gozo é colocado ao “êxtimo”, ou seja, o gozo se localiza no exterior do sujeito. “Esse neologismo sublinha que o gozo é ao mesmo tempo o que é o mais estranho e o mais íntimo ao sujeito, mas estando fora do significante, isto é, no real.” (VALAS, 2001, p. 28). Isso se dá pelo fato de ninguém obrigar o sujeito a gozar, a não ser o superego: “O superego é imperativo do gozo – *Goza!*” (LACAN, 1985, p.11), por isso o direito não é dever, é possibilidade.

Essa possibilidade no poema é alcançada pela representação da casa invadida por água como o corpo é invadido por água quando deseja o corpo de outro. No poema, a voz afirma que “não tem ninguém nessas casas enormes que eu sonho / pelo menos ninguém como a gente / e o silêncio repentino das ondas deixa / tudo com cara de um filme antigo de ficção / científica futurista”. Nas casas não há ninguém como elas, então as amantes tornam-se únicas, exclusivas, pois essa é a significação que o gozo dá ao ser que se deseja. As amantes são diferentes dos outros, pois elas estão preenchidas de água gozoza. O que leva ao título do poema, “Onira”, conta a mitologia dos Orixás que “Onira” é uma Orixá pouco conhecida e que no panteão africano em diáspora foi atrelada à Iansã, então Onira é conhecida como uma qualidade de Iansã. No entanto, ela possui a doçura de Oxum e o espírito de guerra de Iansã, ela gostava de matar pessoas, por isso carregava uma espada. De acordo com seu Itã, pelo fato de gostar de guerras, ela ensinou Oxum a lutar e assim formou-se Oxum Opara, Orixá que sincretizou Oxum e Iansã, por isso carrega em uma mão o ababé e na outra uma espada.

Por meio dessa cosmopercepção é possível interpretar que, no poema, são duas mulheres amantes que são diferentes de todos, pois no poema são apresentadas a água do mar verde, a água que cai do céu nas folhas e reflete o mundo e a água que invade a casa, então, as amantes juntas representam a fortaleza das águas doce e salgadas. E, considerando que o gozo está no centro das representações simbólicas, o símbolo da água aqui é o símbolo do gozo, que no sonho da voz poética é figurado pelas águas e também pelo vento. A voz poética então goza em sonho, ela visualiza seu gozo e, assim, dota-o de significação.

Como propõe Lacan, o gozo fica no êxtimo e, por isso, ele pode ser observado. No entanto, não é necessário distinguir interno de externo, “porque as tensões estão sempre ligadas a manifestações do real que irrompe, em geral de modo doloroso ou até traumático, no campo do sujeito.” (VALAS, 2001, p. 29), isto é, ainda que o gozo seja externo ao sujeito, ele ainda impacta a sua vida palpável, ora positivamente ora negativamente. No entanto, não interessa à

poesia de tatiana nascimento a representação do gozo negativo, pois o mundo colonial foi o responsável por enquadrar o corpo negro feminino nesse lugar, logo, aqui o gozo será positivado e não colocado no local de neurose. Podemos ver também essa positivação no poema abaixo.

Figura 30 – Poema “en tu me ser”

```

en
tu
me
ser:

diz
faz minha gramática com pêta
lágrimas pesadas riscam a pelexata de nu
vento arredio me desorganiza, também, a sem
sa(cia)ção sintética de uma sintaxe dos afetos, que
tão diz
ordenando-seu é outro idioma
vara a curva do meu desejo
enciclopé
dica:
a menor distância entre dois plexos é mergulhar
no abismo da paixão & dum
si
(1)em
cio

tum dum... tum dum... tum dum...

```

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 75).

O poema brinca com a gramática e coloca o pronome oblíquo “me”, no lugar do pronome pessoal “eu”, criando assim “en tu me ser”. Trata-se em ser, assentar-se em outro corpo, como propõe o erotismo dos corpos de Bataille (2021), o desejo é ter posse do corpo do outro ser desejante, de modo que se torne contínuo junto ao outro. Esse movimento de querência do outro “desorganiza” e traz a sensação de saciação dos afetos.

Conforme estabelecido por Lacan, a tensão estabelecida pela procura do gozo, ainda que externa ao sujeito, terá influência sobre ele, que, por sua vez, faz parte da estrutura de representação e, por isso, dota o gozo de significação. “De fato, o gozo é sempre sentido pelo corpo, mas se ele permanece inefável e indizível, pode, entretanto, ser delineado pelo aparelho linguajero, a partir da fala e do escrito no discurso.” (VALAS, 20001, p. 29). O gozo adquire simbologia no plano da linguagem por meio do discurso vindo de sua representação, da qual será criada pelo sujeito.

Essa significação no poema se dá pelo desejo de mergulhar nas águas do corpo desejante, que mesmo que o desorganiza, o desejo permanece sendo diminuir a distância entre esses dois corpos, isto é, diminuir o abismo, a descontinuidade que existe ente um ser e outro. Isso só é possível por meio da representação, que no poema é representado pelo silêncio de dois corpos, com a onomatopeia de som de coração – “tum dum... tum dum... tum dum...” (nascimento, t., 2017, p. 5) –, logo som de vida pulsante.

Por um lado, o gozo estará ao lado da representação (da coisa desejan-te), por outro lado estará ao lado do outro (do sujeito), uma vez que para o sujeito o desejo é o outro. Esse outro no lugar de significante será regido pela lei do incesto e, para alcançá-lo e ter acesso ao gozo, será necessário transgredir a lei do incesto. A lei do incesto molda a pulsão sexual do sujeito, pois uma vez que a figura da mãe não supre todos os desejos, o sujeito encontra outras vias significativas para alcançá-lo e, nesse caso, o desejo é a pulsão sexual.

A origem, portanto, está no significante, “na sua anterioridade lógica e não cronológica, pode-se propor a existência de um gozo originário no só-depois da incidência da linguagem. Ele só existe na medida em que o significante lhe dá consistência” (VALAS, p. 29). Em outras palavras, a linguagem antecipa o gozo, que só existira por meio de seu significante. Com isso, o desejo procede de uma falta estrutural que só poderá ser suprida por meio do significante, ou seja, a linguagem. Antes, não nomeado, o objeto de desejo órbita o lugar da falta, da falta de nomeação.

Se o gozo pleno só existe atravessado pela linguagem, na poética de tatiana nascimento torna-se fonte potente para humanização e ele ronda um plano espiritual, quando se abre para divindade das águas e do vento, por exemplo, como acontece no poema “a pele do tambor parece rasa”:

Figura 31 – Poema “a pele do tambor parece rasa”

```

a pele do tambor parece rasa
mas o seu barulho é fuuundo...
a casca da semente guarda o segredo do mundo:
devir / devir / devir
tudo depende
d'água
do vento que espalha
do calor que embrasa
da terra que abraça
da quebra da dormência

a vida sementeia plantas secretas

[gaú de novo, y pra lice tb]

```

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 81).

Ainda que o tambor seja raso, ele possui barulho fundo, que guarda o devir do mundo, onde tudo depende da água, pois a água é que transcorre o curso da vida, “tudo depende d’água”, que possibilita a vida e guia as cabeças. Conta a mitologia dos Orixás que Iemanjá ganhou o poder sobre todas as cabeças do mundo:

[...]

Para Iemanjá, Olodumare destinou os cuidados de Oxalá.
 Para a casa de Oxalá foi Iemanjá cuidar de tudo:
 da casa, dos filhos, da comida, do marido, enfim.
 Iemanjá nada mais fazia que trabalhar e reclamar.
 Se todos tinham algum poder no mundo,
 um posto pelo qual recebiam sacrifício e homenagens,
 por que ela deveria ficar ali em casa feito escrava?
 Iemanjá não se conformou.
 Ela falou, falou e falou nos ouvidos de Oxalá.
 Falou tanto Oxalá enlouqueceu.
 Seu ori, sua cabeça, não agüentou o falatório Iemanjá.
 Iemanjá deu-se então conta do mal que provocara
 e tratou de Oxalá até restabelecê-lo.
 Cuidou de seu ori enlouquecido,
 oferecendo-lhe água fresca,
 obis deliciosos, apetitosos pombos brancos, frutas dulcíssimas.
 E Oxalá ficou curado.
 Então, com o consentimento de Olodumare,
 Oxalá encarregou Iemanjá de cuidar do ori de todos os mortais.
 Iemanjá ganhara enfim a missão tão desejada.
 Agora ela era a senhora das cabeças.
 (PRANDI, 2001, p. 399)

Iemanjá então passou a reger todas as cabeças do mundo e, então, tudo depende d'água, pois sem ela não há ciclo que nutre a terra, logo que nutre os corpos e o gozo. No poema a água do mundo é uma única água, é uma só. Atrelado à capacidade gozosa, isso faz compreender que o ciclo da vida é um ciclo de gozo, que no poema é para “plantas secretas”. tatiana nascimento, em seu projeto estético literário, utiliza o gozo por meio do sagrado, como propõe o erotismo sagrado de Bataille (2021). Assim as divindades do panteão africano são chamadas em uma espécie de dança cósmica. Conforme apresentado no poema abaixo:

Figura 32 – Poema “ilú”

```

ilú

distante
  y lento
como um sonho enchendo
de água morna castelos
de po
eira
trans
borda derra
ama dentro
marei'as ondas
turvas meu destino
simultaneamente leve in
tenso
avessao denso,
nu trans
e
danço
olhofechado
corpoacordado
bataque úmido ancestral
                                do vento
  
```

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 70).

O poema como um batuque no vento apresenta o gozo ritmizado. Ilú na diáspora africana faz parte dos cultos aos Orixás, é o batuque que guia o Xirê, o chamamento às entidades. O Ilú faz dançar com a água dos castelos das divindades, o corpo dança pelo gozo atravessado pelo batuque úmido e ancestral. A dimensão do gozo representa junto com Orí o caminho da vida diaspórica. Assim, o corpo feminino negro não pertence ao gozo somente fálico que Lacan (1985) propõe. É produtivo pensar o gozo como cifrado, tão somente, pela cadeia significativa mnêmica, isto é, pela palavra, porém aqui ele adquire uma capacidade mnêmica que desvia do gozo fálico apontado por Lacan como único possível ao sujeito.

Para o psicanalista, o Gozo “enquanto sexual, é fálico, quer dizer, ele não se relaciona ao Outro como tal” (LACAN, 1985, p. 18), isto é, o homem goza apenas pelo seu falo, não pelo corpo feminino, este outro feminino é por Lacan denominado “não toda”, pois seu gozo “não lhe diz nada, a não ser por intermédio do corpo” (LACAN, 1985, p. 15). No entanto, por essa perspectiva, não é possível construir um gozo pleno para o corpo feminino negro, que na poesia de Tatiana é representado por figuras de água femininas. Logo não é produtivo pensar nesse local do falo, pois o gozo de sua poesia está para água e para o vento, está na ordem do espírito ancestral. Nesse lugar ancestral, o corpo feminino negro terá sua pulsão realizada somente pela representação da água ancestral e pelo vento, simbolizados pela figura espiritual das Orixás Iemanjá, Oxum e Iansã.

Há então, na poesia de Tatiana Nascimento, a união entre a cosmopercepção africana e gozo, isso é o que possibilita um novo caminho à representação do corpo feminino negro, agora pautado na partilha cosmogônica, algo pouco compreensível na dimensão colonizada quando pensamos, por exemplo, nas representações construídas pela prática colonial, onde a única possibilidade representativa é a retirada de humanidade.

Ao juntar o erotismo de cunho cosmogônico ao universo quilombista e cuiér, Tatiana Nascimento propõe um caminho que leva a uma outra episteme representativa para o prazer do corpo negro, assim será possível pensar em formas de gozo que não sejam fadadas ao fracasso, uma vez que estará aqui respaldada pelas divindades. Assim, é pelo afeto e pelo gozo erótico sagrado que a transgressão acontece, de modo a desvincular esse corpo do estereótipo da exploração sexual e da interdição empregada pelo mundo civilizado aos corpos.

A obra *lundu* inicia com poemas menores, e ao meio vai se abrindo e finaliza também com poemas menores. Ora utiliza de alinhamento esquerdo, ora alinhamento direito, poemas invertidos, de cabeça para baixo e de lado. Tudo isso junto forma uma correnteza aquosa. Ao final, os poemas vão desaparecendo, até finalizar com o silêncio de uma folha em branco. A

cosmopercepção atravessa a obra a partir de vários sentidos, inclusive os sentidos do corpo humano. Tal concepção é apresentada em dois poemas aqui em análise:

Figura 33 – Poema “plexo”

```

plexo:

território aberto sub-epidérmico que gosta muito de
sexo. só sente dor se presente dissabor
tem um parente solene
no oriente:
"timo"
y t r e m e quando eu passo rente
ao peso ladino do seu ar
é bastante lunar;
um radar
selvagem. instruções d
e lavagem:
águade
mar

```

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 80).

O conceito dicionarizado de “plexo” é uma rede nervos e vasos sanguíneos, e sub-epidérme é a camada mais fina da pele, que é mais próxima ao ambiente, é a pele que sente o toque, que sente o mundo e, então, é o que sente o sexo. Já oriente timo refere-se à região do centro do peito próxima ao coração e é responsável por parte do sistema autoimune, por isso é “parente solene”. Esse é o coração que sente e treme quando se aproxima do seu objeto de desejo. Plexo, então, é definido pelo poema como o que faz a pele sentir quando a amada se aproxima e que dispara o coração. Essa sensação é “lunar”, como um radar selvagem, pois liga os instintos mais humanos, o desejo pela amada sentido na pele.

Figura 34 – Poema “sexo”

```

sexo:

palavra certa pra escorrer de sua boca
momento exato pra correr por sua pele
um dedo
do pescoço até o avesso

```

Fonte: tatiana nascimento (2017, p. 99).

Depois de plexo, sensação que é sentida com a aproximação do objeto de desejo, sexo é definido também pelo sentir e pelo pulsar, o poema é desenhado como água que escorre pela boca e transborda pelo corpo, até chegar no seu avesso, entrar dentro e, então, abrir-se para a continuidade, para a união, onde o tempo é sentido e pulsado pelo corpo de forma a romper com o depois e se assentar-se de forma única no agora. E, assim, é fechado o oceano de gozo na obra “lundu”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa partiu do objetivo central de conceituar o projeto poético literário da poeta tatiana nascimento, a partir das obras “lundu” e “07 sobre o apocalipse, *ou poemas para o fim do mundo*”. Para tanto, utilizou-se como base metodológica o manifesto “Cuírlombismo literário: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor”, em que a poeta propõe seu projeto literário a partir do neologismo “cuírlombismo”, a fim de expandir sua voz enquanto proponente e autora de seu projeto literário e, assim, encontrar e conceituar as dimensões encontradas.

Seu projeto literário tem como epicentro produtivo o resgate da cosmogonia afrodiaspórica, a partir das simbologias das Orixás Iansã, Oxum e Iemanjá. A autora, então, utiliza itãs para a produção de seu texto poético e, assim, procura desvencilhar sua prática representativa do modus operante que a colonização entregou ao corpo feminino negro. Esse resgate atravessa o que a teórica Oyèrónké Oyěwùmí (2021) chama de cosmopercepção, conceito cunhado para definir os vários sentidos que transpassam a cosmogonia africana e diaspórica.

Essa cosmopercepção é sentida pelo corpo e, por isso, a representação da prática sexual também é realocada dentro de um cenário que propõe positivar o corpo feminino negro, sendo essa a grande proposta da autora tatiana nascimento. Nesse lugar, o corpo feminino negro dissidente terá local especial, então a teórica utiliza a analítica *quare* e a dimensão quilombo para assentar sua poética, questões apresentadas no primeiro capítulo deste texto. Para ela, trata-se de um trabalho de refeitura, onde o corpo negro será considerado como sujeito discursivo e, assim, a poética será delineada de acordo com seus critérios, não mais de acordo com os critérios estabelecidos pela colonização.

Conforme Beatriz Nascimento (1989, 2006) e Abdias do Nascimento (1980) estabelecem, o quilombo é uma dimensão ancestral, que foi construída desde período pré-diáspora, e deve ser utilizada em prol da humanização e viver pleno da população negra. Abdias do Nascimento realiza um documento pan-africanista, para que o quilombismo se torne uma realidade na sociedade diaspórica. Um dos princípios estabelecido nesse documento é a necessidade de as artes serem utilizadas em prol da positivação do corpo negro. Em seu abecedário, ele ainda diz que “xingar não basta”, slogan utilizado por tatiana para retirar a poesia negra do lugar de, tão somente, denúncia e resistência ao racismo e colocá-la no lugar de deleite, direito esse também da população negra.

O teórico aponta que foi a colonização que empregou ao corpo negro a exploração sexual, da força de trabalho e impregnou a dor como única possibilidade de existências para a vida negra em diáspora. Ele determina a importância de resgatar a memória da exploração, não como um movimento de autoflagelação, mas como um movimento de lembrar a sociedade brasileira sobre a necessidade de reconstituir a identidade do povo negro, que na diáspora foi condicionada pela escravização por critério racial. Logo, ao lembrar da colonização, lembra-se também a violência sofrida e, a partir dela, será possível apontar caminhos outros que não aqueles forjados pelo mundo colonial.

Por isso, Beatriz Nascimento aponta para a necessidade de (re)definir a trajetória do negro no Brasil, e esse trabalho é feito por meio, especialmente, do corpo, pois o corpo é o primeiro a ser visto e, por isso, ele que carrega as marcas da exploração e da subalternização do racismo. Ela diz que por meio dessa (re)definição corpórea, o corpo negro se moverá a partir da cultura negra e de seu passado histórico, que vem desde período diaspórico. Longe dos amalgamentos coloniais, o quilombo é compreendido como uma dimensão de resistência ao colonialismo desde o período pré-diaspórico e, em contexto diaspórico, o quilombo foi recriado e tornou-se um território, além de luta, culturalmente e socialmente organizado pelo povo preto.

Assim, quilombo é onde está o corpo negro e, então, é um símbolo que todo corpo negro em diáspora deve carregar. Dessa concepção vem a conhecida fala da autora no filme Ori, “[...] A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou.” (NASCIMENTO, B., 1989). Então pelo corpo ocorre a transgressão em prol da positivação do corpo negro. Acrescentando a isso, Abdias do Nascimento aponta que o quilombismo não deve servir de manutenção de nenhum ideal ao mundo colonial. E aqui se insere uma problemática em comunidades negras, uma vez que a identidade de gênero e as orientações sexuais se tornaram grandes influências do mundo colonial nas comunidades, que enxerga o modelo binarista e heteronormativo como única forma de fazer literatura, conforme propõe tatiana nascimento (2019).

tatiana então passa a utilizar as analíticas queer e quare atreladas ao quilombismo como fontes poéticas. Sobre essas analíticas, o teórico Fernando de Moraes (2020) afirma que os estudos queer são não hegemônicos, pois tensionam a posição de naturalidade biológica a qual a heterossexualidade é colocada, em que tudo que escapa dela é considerado como um desvio da norma. A analítica queer, então, é contra os protocolos de sexualidades e gêneros binaristas estabelecidos pelo mundo colonial e compreende a sexualidade como fluida, tendo mais a ver com estar do que ser determinada orientação.

No entanto, a analítica queer, embora Judith Butler tenha apontado para a necessidade de ter uma analítica interseccional, ela não a realiza. A analítica que surge como uma crítica a essa desconsideração do queer, então E. Patrick Johnson (2020) considera as categorias de raça e classe, além do gênero, pois LGBTQI+ racializados não se sentiam representados com a analítica queer. Ele determina tratar de uma teoria da carne, pois é na carne que são reverberadas as concepções de raça, tal proposta é vinculada ao que Beatriz do Nascimento (1980) e Oyèrónké Oyèwùmí (2021) também propõem, pois é o corpo que sente e vive as violências em diásporas, logo é pelo corpo que as práticas coloniais serão transgredidas.

A analítica queer, para além do discurso – que a analítica queer utiliza –, considera sobretudo o corpo como dimensão política e, ao relevar sua materialidade, difere da prática apenas discursiva dos estudos queer que irá privilegiar apenas os sujeitos brancos. Essa materialidade será também situada de acordo com o contexto e período histórico também. A posituação das representações negras, então, ocorrerá pelo corpo, sendo esse o local representativo que tatiana reivindica quando diz que “amor é tecnologia ancestral de guerra” (2019) ou que “transsex assex bissex pansex é coisa de pretx sim”, na obra “07 notas sobre o apocalipse, ou poemas para o fim do mundo”.

No segundo capítulo foi conceituado o que o mundo colonial entende como civilização e como isso é transgredido pelo texto poético de tatiana nascimento. O teórico Aimé Césaire (1978) diz que o mundo colonial construiu o padrão de civilização de acordo com os ideais de nacional da Europa, assim tudo que foge da lógica cultural europeia seria a *descivilização*. No entanto, o mundo colonial fundou sua nação pela exploração violenta de outros territórios, pelo forjamento de vidas nativas e escravização dos sujeitos definida por critério racial. Assim, a civilização, mesmo que violenta, conclamou o colonizador como padrão de nação, por isso sujeitos colonizados não possui a condição de humanidade, pois ela está fortemente atrelada à ideia de nacional, que apagou, adulterou a vida do sujeito colonizado.

A partir dessa concepção, a exploração da terra de forma indiscriminada foi uma das violências cometidas pelo mundo colonial. No documento quilombista, Abdias do Nascimento (1980) determina como um dos seus princípios o uso coletivo da terra, o que difere do uso da terra por grandes proprietários rurais. Essa concepção também aparece no texto de tatiana, que defende em seu texto poético, pois do direito à terra é um direito de manutenção da vida e de condições alimentares dignas.

Ainda no segundo capítulo, a categoria literária *mimesis* representativa é debatida, pois a palavra foi também uma dimensão utilizada para negar o sujeito negro a partir da perpetuação do estereótipo (BHABHA, 1998). No entanto, ela também será a dimensão que

possibilita retirar o corpo negro desse local e posicioná-lo no local de positivação. Nesse jogo de poder da palavra, Bataille (2021) afirma que há uma interdição sobre determinados corpos e suas representações, assim o interdito diviniza o que ele proíbe acesso, de modo que o corpo passa a ser caracterizado de acordo com os ideais da interdição. Nesse lugar, age o estereótipo e as práticas de exploração sexual de mulheres negras.

No entanto, esse interdito pode ser transgredido a partir da prática da transgressão limitada, que no texto poético de Tatiana, especialmente em “lundu” acontece por meio dos erotismos dos corações e erotismo sagrado, conceitos cunhados por Georges Bataille (2021). O erotismo torna-se uma dimensão também trabalhada pela autora em sua poesia para transgredir a prática estereotípica que o mundo colonial inseriu o corpo negro.

Então, no último capítulo, para definir o conceito, utilizamos as definições que Georges Bataille (2021) realiza sobre erótico, o qual o aponta como um fator intrínseco ao sujeito humano, uma vez que apenas ele é capaz de erotizar a atividade sexual. Para o autor, há um abismo entre um ser descontínuo e outro, e o sentido da vida está na busca pelo preenchimento desse abismo por meio da *continuidade*. A continuidade, por meio do erótico, apaga a ideia individual de cada sujeito e o torna diferente do que era antes da atividade sexual, por isso o erotismo preenche o vazio.

O autor, ainda, determina que o sentimento de morte é o que abre para a continuidade, conseqüentemente, para o erotismo, pois a ideia do desejo, a partir do erotismo dos corações, conduz a uma familiaridade com a morte, no sentido de a paixão carregar um sentimento de morrer ou matar, para que se tenha a posse do sujeito que se ama. No entanto, ainda que o erótico seja um fato intrínseco ao sujeito humano, o mundo colonial construiu um padrão de civilização que o interditou, divinizando-o para que ele fosse regulado e empregado, tão somente, à atividade sexual.

O centro produtivo da poética da autora não está no mundo colonial, está na capacidade gozosa e na busca por continuidade. Essa continuidade está, em sua obra, atrelada especialmente ao sagrado, conceito definido por Bataille (2021) como erotismo sagrado, em que o divino aparece como transgressão do interdito. E, considerando o sagrado como prática de transgressão, a imagem da água gozosa no texto de Tatiana é atravessada pela cosmogonia afrodiaspórica, especialmente pela figuração das Orixás Oxum, Iemanjá e Iansã. Longe do epicentro de produção colonial, Tatiana Nascimento utiliza a ancestralidade como dimensão produtiva. Essa ancestralidade aparece por meio da simbologia de divindades do panteão afrodiaspórico, a autora parte de itãs e traz o gozo como uma dimensão potente de dar vida plena ao corpo feminino negro. Essas entidades são potencialmente eróticas, e o gozo é

contemplado por meio de uma cadeia significativa que não veio para servir o falo masculino, como propõe Jacques Lacan (1985), mas sim tem matriz na água corpórea feminina negra. Entretanto, Exu não fica de fora da dança de palavras que tatiana realiza, ele aparece a partir da figura da entidade Marabô, pois ele é quem abre o poder da comunicação com o mundo, ele que tem boca e que fala, por isso ele abre as páginas de “lundu”.

Por meio desse projeto literário, tatiana nascimento constrói sua poesia pensando, especialmente, na forma, não somente no conteúdo: seus poemas são escritos em letras minúsculas, como forma de reivindicar a sua produção fora da lógica hegemônica; sua obra tem fonte na água gozosa, que está por toda parte, do início ao fim, por isso cada página da obra “lundu” (2017) é construída para formar uma onda, dos poemas menores aos maiores; junto à sintaxe com truncamentos, abre-se para uma semântica com uma pluralidade de sentidos, brincando com a simbologia das palavras e com a capacidade metafórica; seus poemas são como danças que se abrem ao ritmo de lundu, dança tradicional africana.

A partir do delineamento conceitual junto às análises do *corpus*, os objetivos específicos de analisar a representação erótica do corpo feminino negro nas obras “lundu” (2017) e “07 notas sobre o apocalipse, ou poemas para o fim do mundo” (2019); e investigar em que medida as categorias queer, quilombo, e as dimensões erótica e gozo pleno aparecem nas obras como forma de enfrentamento ao racismo e às representações coloniais, foram alcançados. Foi possível, assim, verificar que em fonte da cosmopercepção proposta por Oyèrónké Oyèwùmí (2021) é possível dotar o corpo feminino negro de capacidades humanizadoras, sendo essa a construção potente de transgressão do racismo colonial, fugindo assim do paradigma da dor e denúncia que a tatiana nascimento busca desvencilhar. Pois, conforme apontado pela autora, quem cria o sujeito negro como colonizado é o colonizador, não cabe a esse sujeito apontar a dor como produção artística, mas ao contrário disso, é necessário que a arte seja um local de prazer, partindo do gozo e do erótico para uma outra forma de bem viver no mundo diaspórico. Então, esta pesquisa se justificou pela necessidade construir um outro lugar de produção à teoria literária negra brasileira, em que o prazer e o deleite serão também direitos dados ao corpo feminino negro.

Para pesquisas futuras do texto de tatiana nascimento, recomenda-se investigar em qual medida o gênero no texto dela encontra-se fluído e se abre para as concepções de gênero e sexualidade pré-diaspóricas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Miriam. **BrasilAfro autorrevelado**: Literatura Brasileira contemporânea. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- ASANTE, Molefi. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. In: **Afrocentricidade uma epistemológica inovadora**. Elisa Larkin Nascimento (org.). São Paulo: Selo Negro, 2009.
- BATAILLE, Georges. **A Literatura e o Mal**. Trad. de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 1º ed. 1957. Trad. de Fernando Scheibe. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.
- BHABHA, Homi K. A outra questão: o Estereótipo, a Discriminação e o Discurso do colonialismo. In: **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p.105-128.
- CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o Colonialismo**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.
- COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a definição sociológica do pensamento feminista negro. In: **Revista Sociedade e Estado**, vol. 31, nº 1, jan. 2016. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100006>
- COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- DO DEVER de sofrer ao direito de sonhar: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor. Palestra on-line de Tatiana Nascimento. Produzido por Universidade de Edimburgo, Escócia, jan. 2021. Disponível em: < <https://www.eventbrite.co.uk/x/less-suffering-more-dreaming-with-tatiana-nascimento-registration-217460770017>>. Acesso em: 19 de jan. 2022.
- DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura Afro-brasileira: um conceito em construção. In: **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Trad. de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FILHO, Domício Proença. A trajetória do negro na literatura brasileira. In: **Estudos avançados**, vol. 18, n. 50, 2004. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/mJqCRgkgYfJzbnmfBJVHR9x/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em: 23 out. 2022. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100017>
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. Publicado originalmente em: IV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, Rio de Janeiro, 1980. In: **Por um feminismo afro-latino-americano**. 1º ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- hooks, bell. **From margin to center**. Boston: South End Press, 1984.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?** mulheres negras e feminismo. Trad. de Bhuvi Libanio. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

JOHNSON, E. Patrick. Estudos “*quare*” ou (quase) tudo que sei sobre estudos *queer* aprendi com a minha avó. 2005. Tradução de Fernando Luís de Moraes. In: **Analítica Quare**: como ler o humano. 1ª ed. Salvador/BA: Editora Devires, 2020.

LACAN, Jacques. **O Seminário**: Livro 20: mais, ainda. 2ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Iahar Editor, 1985.

LORDE, Audre. **Usos do erótico**: o erótico como poder. Trad. de Tatiana Nascimento. Dez. 2009.

MORAES, Fernando Luís de. **Analítica Quare**: como ler o humano. 1ª ed. Salvador/BA: Editora Devires, 2020.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo**: documentos de uma militância pan-africanista. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de Quilombo e a resistência da cultura negra. Publicado originalmente em: *Afrodíaspóra*, nº. 6-7, pp. 41- 49, 1985. In: **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuansa Imprensa Oficial, 2006, pp. 117- 125.

NASCIMENTO, Beatriz. **Ori**. Filme. 90 min. Direção de Raquel Gerber. São Paulo: Angra Filmes, 1989.

nascimento, tatiana. **07 sobre o apocalipse, ou poemas para o fim do mundo**. 1º Ed. – Rio de Janeiro: Garupa e Kza1, 2019.

nascimento, tatiana. **Cuirlobismo Literário**: Poesia Negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor. São Paulo: n-1, 2019.

nascimento, tatiana. **Lundu**. Brasília: Padê editorial, 2º ed. 2017.

OYĚWŪMÍ, Oyèrónké. **A invenção das mulheres**: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero. Trad. Wanderson Flor do nascimento. – 1ºEd. – Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2021.

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

RATTS, Alex. **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Instituto Kuansa Imprensa Oficial, 2006.

SÁNCHEZ, Laura Sousa. **Fazer do silêncio um prelúdio**: construção identitária e antagonismo na produção cultural de Tatiana Nascimento. Dissertação (mestrado em Literatura) – Universidade de Coruña, Faculdade de filologia, 2019.

SILVA [CUTI], Luiz. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.

SOARES, Emanuel Luís Roque; NASCIMENTO, Wanderson Flor do. EXU, CORPO E SEXUALIDADE. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as**

(ABPN), [S.l.], v. 12, n. 31, fev. 2020. ISSN 2177-2770. Disponível em:
<<https://www.abpnrevista.org.br/index.php/site/article/view/836>>. Acesso em: 20 mar. 2021.
<https://doi.org/10.31418/2177-2770.2020.v12.n.31.p11-26>

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

VALAS, Patrick. **As dimensões do Gozo**: do mito da pulsão à deriva do gozo. Trad Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.