UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

INTERDISCIPLINAR

Revista de Estudos em Língua e Literatura

ISSN 1980-8879
DOI: 10.47250/intrell

Ano XIX, Volume 42
São Cristóvão, jul-dez 2024

Sexualidades dissidentes e violências de gênero e na literatura

INTERDISCIPLINAR

REVISTA DE ESTUDOS EM LÍNGUA E LITERATURA

Sexualidades dissidentes e violências de gênero e na literatura

ISSN 1980-8879

Ano XIX V. 42
Jul-Dez 2024

Copyright "©" Todos os direitos são reservados aos seus respectivos autores.

CONSELHO EDITORIAL E CIENTÍFICO INTERNACIONAL
Profa. Dra. AINA PÉREZ FONTDEVILA, *Universitat Autònoma de Barcelona*
Profa. Dra. ANÉLIA PIETRANI, *UFRJ*
Prof. Dr. ANTÔNIO DE PÁDUA, *UEPB*
Prof. Dr. CARLOS MAGNO GOMES, *UFS/CNPq* | **Editor GERAL**
Profa. Dra. CATHERINE DUMAS, *Univ. de Paris III*
Profa. Dra. CHRISTINA RAMALHO, *UFS*
Prof. Dr. DANIEL SERRAVALLE DE SÁ, *UFSC*
Profa. Dra. EDAIR MARIA GORSKI, *UFSC*
Prof. Dr. EDUARDO DUARTE, *UFMG/CNPq*
Profa. Dra. ELIANE CAMPELLO, *FURG*
Profa. Dra. GESSILENE S. KANTHACK, *UESC*
Profa. Dra. ISABEL CRISTINA MICHELAN DE AZEVEDO, *UFS*
Profa. Dra. LEILANE RAMOS DA SILVA, *UFS*
Profa. Dra. LÚCIA ZOLIN, *UEM*
Profa. Dra. MARIA ALICE TAVARES, *UFRN*
Profa. Dra. MARIA APARECIDA FONTES, *Università degli Studi di Padova, Itália*
Profa. Dra. MARÍA DEL MAR LÓPEZ-CABRALES, *Colorado State University*
Profa. Dra. MARIA JOSÉ BARBOSA, *University of Iowa*
Profa. Dra. MÁRLUCE COAN, *UFC*
Prof. Dr. OSMAR MOREIRA DOS SANTOS, *UNEB*
Profa. Dra. RAQUEL MEISTER KO. FREITAG, *UFS/CNPq*
Prof. Dr. RICARDO ALMEIDA DE PAULA, *UNICEN – Argentina*
Profa. Dra. ROSALICE PINTO, *Universidade Nova de Lisboa*

EQUIPE EDITORIAL
Editor geral: Carlos Magno Gomes
Diagramação/Publicação OJS: Julio Gomes de Siqueira

FICHA CATALOGRÁFICA

161r

Interdisciplinar: Revista de Estudos em Língua e Literatura.
Desde jul/dez de 2006.
Ano XIX, v. 42, jul-dez 2024.
São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe (UFS),
2024; 18 cm Semestral. Organizadores: Jocelaine Oliveira dos Santos, Manuela Rodrigues Santos e Christina Bielinski Ramalho.

Publicação interdisciplinar na área de Letras
(UFS). ISSN 1980-8879.
1. Linguística. 2. Literatura. 3. Literatura brasileira. I. Editor.

CDU 811:82(8) (05)

As informações contidas nos textos publicados por esta revista são de responsabilidade de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
Cidade Univ. Prof. José Aloísio de Campos
Av. Marechal Rondon, s/n, Jd. Rosa Elze São Cristóvão/SE CEP 49100-000

10.47250/intrell

Esta obra está sob uma Licença **Creative Commons**
Atribuição – Não Comercial – 4.0 Internacional

SUMÁRIO

7 **APRESENTAÇÃO**
Sexualidades dissidentes e violências de gênero e na literatura
Jocelaine Oliveira dos Santos, Manuela Rodrigues Santos e Christina Bielinski Ramalho

Sexualidades dissidentes e violências de gênero e na literatura

11 **A solidão da lésbica juvenil em *As traças*, de Cassandra Rios**
Maria da Glória de Castro Azevedo

23 **Representações de homoafetividade não-correspondida no Século XX**
Yasmine Sthéfane Louro da Silva e Margareth Torres de Alencar Costa

37 ***Neca*: a resistência pelo deboche e pela opacidade**
Manuela Rodrigues Santos

51 **A subversão da identidade na obra de Hilda Hilst**
Ana Elisa Volpato Ortolano

65 **A escrita como superação da violência contra as mulheres**
Gabriela Fonseca Tofanelo

79 **"Por louca e desobediente": representações femininas em *Carta à rainha louca*, de Maria Valéria Rezende**
Dinameire Oliveira Carneiro Rios

91 **Da língua misógina do estupro ao corpo-resistência na literatura brasileira**
Carlos Magno Gomes

Seção Livre

109 **Clarice Lispector na obra de Conceição Evaristo**
Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa

125 **Poesia feminina modernista: resgate e inclusão da obra de Julieta Barbara**
Karla Renata Mendes

137 **Corpo feminino e a comida: entrelaçamentos e resistência através de imagens frutíferas**
Letícia Romariz

149 **Cosmopoéticas amefricanas: *o poço das marianas* de Eliane Marques**
Alan Alves-Brito

APRESENTAÇÃO

Sexualidades dissidentes e violências de gênero e na literatura

Jocelaine Oliveira dos Santos[1]
Manuela Rodrigues Santos[2]
Christina Bielinski Ramalho[3]

O Conselho Editorial da Interdisciplinar: Revista de Estudos de Língua e Literatura traz a público o volume 42, número 1, referente ao período de jul-dez de 2024. Ele é composto pelo **Dossiê**: **Sexualidades dissidentes e violências de gênero e na literatura** e pela **Seção Livre**. O Dossiê destaca o debate em torno das diferentes formas de violências e sexualidades contra mulheres, gays, lésbicas, homens e mulheres trans, representadas em textos literários. Os trabalhos aqui reunidos ilustram as inúmeras possibilidades temáticas trazidas pela literatura na proposição de fissuras ao pensamento e ao sistema cisheteropatriarcal compulsório que marcam a formação do cânone literário, sobretudo quando pensamos em narrativas sobre gênero e sexualidades. Na **Seção Livre**, os debates em torno dos estudos de gênero abrem espaço para abordagens estéticas sobre a criação poética de autoria feminina e sobre as diferentes perspectivas para a criação literária a partir da violência contra a mulher.

Em uma perspectiva interdisciplinar, no Dossiê, os textos reunidos trazem a crítica literária feminista como nuclear em seus inúmeros rizomas para dialogar, em constante estado de tensionamento, com a produção de autoras e autores que, de algum modo, debruçaram-se sobre a representação das sexualidades, sejam elas dissidentes ou não. Ao passar de objetos a sujeitos de sua própria representação, as subjetividades subalternizadas apropriam-se da escrita como potência que ao articular corpo, voz e fazer literário tensionam a ordem naturalizada do sistema mundo moderno-colonial cisheteropatriarcal por meio da literatura que não só faz descortinar realidades, mas também faz refletir, questionar, engendrar mundos outros possíveis.

---

[1] Professora de Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas do Instituto Federal de Sergipe, Campus São Cristóvão. Doutora em Ciências Sociais e Mestre em Letras. E-mail: jocelaine.santos@ifs.edu.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-8457-0382.

[2] Professora de Língua Portuguesa e suas Respectivas Literaturas do Instituto Federal de Sergipe, Campus São Cristóvão. E-mail: manuela.rodrigues@ifs.edu.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1867-8293.

[3] Professora do Departamento de Letras e do Profletras, campus Itabaiana, da Universidade Federal de Sergipe. E-mail: ramalhocris@hotmail.com ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8298-698X.

Em comum, Dossiê e Seção Livre reúnem trabalhos que ressaltam a crítica literária feminista que se volta para pensar a literatura de autoria feminina e seus processos estéticos atravessados pelas violências, pelas alegrias e tristezas de se habitar o feminino em uma sociedade ainda fortemente marcada pela misoginia; além da tendência de se recuperar escritoras que foram silenciadas ao longo do tempo; quanto a contribuição dos estudos queer para se pensar as sexualidades e como isso promove o surgimento de uma escrita que nasce destas corporalidades e de seu modo de ser e estar no mundo. A literatura, portanto, emerge como uma forma outra de tornar a vida habitável, enquanto a escrita nos ajuda a existir e a resistir.

Abrindo o **Dossiê**, que congrega convergências dos estudos das sexualidades, em "A solidão da lésbica juvenil em A *traças,* de Cassandra Rios", **Maria da Glória de Castro Azevedo** propõe uma análise crítica acerca da temática lésbica nos estudos literários, apontando como tais debates podem arranhar o pensamento cishétero compulsório, constituindo importantes ferramentas de deslocamento para a crítica. Ainda na esteira da representação das sexualidades na literatura, sobretudo as LGBTQIAPN+, o texto de **Yasmine Sthéfane Louro da Silva** e **Margareth Torres de Alencar Costa** "Representações de homoafetividade **não-correspondida no Século** XX" busca as obras *O Jovem Törless* (1906), de Robert Musil, *Demian* (1919), de Herman Hesse e *Retorno a Brideshead* (1945), de Evelyn Waugh para discutir o desejo homoerótico não consumado e o conservadorismo em importantes obras da tradição literária mundial, principalmente nas que se debruçam sobre as subjetividades masculinas.

Ampliando ainda mais as discussões sobre estudos de gênero deste dossiê, o texto da pesquisadora **Manuela Rodrigues Santos**, "*Neca*: a resistência pelo deboche e pela opacidade" traz uma abordagem, a partir da Literatura Transvestigênere e dos escritos de Amara Moira, sobre a poética da opacidade ao interseccionar o deboche e o pajubá como elementos centrais da transescrita. Para a autora, evidenciar o caráter literário de *Neca*, por meio de sua poeticidade, musicalidade e sentidos é também revelar a literatura como instrumento de guerra para além da representação das violências cisheteropatriarcais, constituindo a literatura como uma espécie de contra-dispositivo catártico-político. Na esteira da sátira e do deboche como armas, o texto "A subversão da identidade na obra de Hilda Hilst", de **Ana Elisa Volpato Ortolano** busca colocar em diálogo a teorização do sexual, da sexualidade e do político na teoria queer e na psicanálise com a obra de Hilda Hilst. A partir de análise sobre a poética degenerada, a autora nos incita a pensar pela chave política da subversão do "homem-poder" que faz poesia, mesmo em prosa, com os restos deste mundo catastrófico.

Os textos seguintes confluem ao trazer para o centro do debate a representação das violências de gênero e seus modos de alargamento e contorno pela via da literatura. Em "A escrita como superação da violência contra as mulheres", **Gabriela Fonseca Tofanelo** parte de 3 obras: *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), de Nilza Rezende; *Eu me possuo* (2016), de Stella Florence e *Mulheres Empilhadas* (2019), de Patrícia Melo que juntas apontam para a subversão do silêncio e insistente denúncia como elementos da ficção de autoria feminina ao romperem com mecanismos reiterados de violência sobre o corpo das mulheres. Da mesma forma, ao apontar para a construção das relações de gênero na sociedade colonial brasileira do século XVIII, a contribuição de **Dinameire Oliveira Carneiro Rios** com o texto "Por louca e desobediente": representações femininas em *Carta à rainha louca*, de Maria Valéria Rezende" descortina as mazelas que caracterizam a vida da mulher dentro da sociedade colonial patriarcal e que estão na base da formação social do País. Ao chamar a atenção para dois adjetivos comumente usados para desqualificar as mulheres, o trabalho permite cartografar o destino daquelas que ousavam enfrentar a cartilha social patriarcal.

Por fim, seguindo reflexões sobre a violência de gênero, em "Da língua misógina do estupro ao corpo-resistência na literatura brasileira", **Carlos Magno Gomes** questiona a representação do corpo feminino como uma extensão da territorialidade masculina em casos de violência sexual. O pesquisador reforça que a literatura de Sheila Smanioto, Stella Florence e Tatiana Salem Levy descrevem personagens que passam por diferentes etapas do trauma, que vão do corpo assediado/estuprado para a superação com o corpo regenerado/liberado, marcas do corpo-resistência: a escrita que grita por uma cultura do antiestupro.

Na **Seção Livre**, damos destaque à forma como a autoria feminina tem abordado diferentes perspectivas da criação literária a partir do lugar de fala da mulher. No que se refere à produção poética de autoria feminina, destacamos o artigo de **Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa**, "Clarice Lispector na obra de Conceição Evaristo", que propõe, por meio de uma abordagem inovadora, um olhar sobre a interlocução que Evaristo estabelece com outros textos da tradição literária para construir uma poesia que recupera, desafia e interpela as lutas contra as várias formas de violência que atravessam as corporalidades de Pigmeia, Edmeia e Macabéa, pensadas a partir da experiência de ser mulher em uma país em que as opressões vão uma a uma se inscrevendo na experiência de ser mulher.

É também a partir de textos poéticos que **Karla Renata Mendes** irá construir reflexões em seu "Poesia feminina modernista: resgate e inclusão

da obra de Julieta Barbara". Incitando o necessário tensionamento, alargamento e questionamento do cânone literário que, sobretudo nos idos do século XX, apagou sistematicamente nomes femininos relegados à condição coadjuvante da produção literária do modernismo, a autora propõe que nomes como o de Julieta Bárbara sejam revisitados, reinserindo-os na história e possibilitando uma reescrita de nossa tradição cultural e literária.

Na continuidade, o texto de **Letícia Romariz**, "Corpo feminino e a comida: entrelaçamentos e resistência através de imagens frutíferas", propõe uma análise ecofeminista sobre as associações do corpo feminino com a comida, especificamente as frutas. Por meio da análise e comparação dos poemas "Invitation", de Grace Nichols, e "The art of growing", de Rupi Kaur, ela propõe uma distensão do campo da comida para além de seu caráter alimentício para apontar como as frutas são usadas para produzir imagens capazes de ressignificar a sexualização e inferiorização do corpo feminino na sociedade ocidental.

Propondo uma reflexão decolonial da literatura de autoria feminina, em "Cosmopoéticas amefricanas: *o poço das marianas* de Eliane Marques", **Alan Alves-Brito** traz a público interpretações inovadoras sobre a poesia afro-brasileira da gaúcha Eliane Marques, destacando a perspectiva da amefricanidade, proposta Lélia Gonzalez, como uma reflexão política para revisão da história dos afrodescendentes nas Américas. O autor explora também o conceito de "pretagogia", de Sandra Petit, para trilhar pelas fronteiras líricas da escritora estudada com o intuito de fomentar a discussão acerca de uma educação antirracista.

Pela qualidade dos artigos que compõem o **Dossiê** e **Seção Livre**, agradecemos às autoras pela gentileza de compartilharem pesquisas tão urgentes e necessárias para ressaltarmos o respeito às identidades sexuais em seus diferentes contextos e deixar nosso protesto contra a relativização da violência contra a mulher. Por fim, desejamos aos/às leitores/as boas reflexões acerca das temáticas reunidas neste volume.

São Cristóvão, outubro de 2024.

A solidão da lésbica juvenil em *As traças*, de Cassandra Rios

The lonely young lesbian in *As Traças*, by Cassandra Rios

Maria da Glória de Castro Azevedo[1]

Resumo: O presente artigo é um recorte da minha tese de doutoramento intitulada *Leitura, literatura e ensino: a Literatura de temática lésbica como um território assombrado.* Ele faz uma análise acerca da sexualidade, solidão e conflitos mentais pelos quais passam a jovem personagem lésbica no romance *As traças,* de Cassandra Rios. Partindo-se do princípio de que a literatura reproduz valores da heteronormatividade, o estudo de personagens lésbicas representa uma ranhura no pensamento heterocompulsório, ao evidenciar a existência de outros corpos e desejos, bem como ao discutir sobre as angústias que marcam a jovem lésbica diante de uma sexualidade considerada contraventora.

Palavras-chave: Lesbianidade. Crítica. Gênero. Ensino. Leitura.

Abstract: This article is an excerpt from my doctoral thesis entitled Reading, literature and teaching: Lesbian themed literature as a haunted territory. He analyzes the sexuality, loneliness and mental conflicts that the young lesbian character goes through in the novel As traças, by Cassandra Rios. If the literature reproduces values of heteronormativity, the study of lesbian characters represents a break in hetero-compulsory thinking, by highlighting the existence of other bodies and desires, as well as by discussing the anxieties that mark the young lesbian in the face of a sexuality considered contravening.

Keywords: Lesbianity. Criticism. Gender. Teaching. Reading.

[1] Professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal do Tocantins – UFT. Atua na área de estudos de gênero com ênfase na literatura de temática e autoria lésbica. Participa do Núcleo de Estudos das Diferenças de Gênero-NEDiG/UFT. E-mail: gloriazevedo@mail.uft.edu.br. ORCID https://orcid.org/0000-0002-5970-5254.

*Artigo recebido em 30 de junho de 2024 e aceito para publicação em 25 de setembro de 2024.

Introdução

Neste texto, discute-se sobre a diversidade do temário literário brasileiro feito por obras literárias vistas como menores e que funcionam como contraponto ao pensamento hegemônico da chamada literatura heteronormativa, que coloca na sombra temas, autoras, autores e obras relevantes para a problematização dos afetos e dos corpos de outras sujeitos. Por meio desse estudo, é possível entender como valores patriarcais influenciam no ensino e na pesquisa de literatura, quando da formação discente e reforçam uma visão padronizada em torno do pensamento crítico e da abordagem do texto literário em sala de aula, bem como na formação da leitora e do leitor, visto que o sistema literário carrega em si valores ideológicos, culturais e políticos que definem e dão continuidade a uma foram de se pensar a sociedade.

Considerando-se que a literatura é também um espaço político e que o discurso literário é um produto cultural comum aos valores construídos e incorporados como naturais ao homem e à mulher, entende-se que a crítica literária e o ensino de literatura tendem a ignorar ou a subvalorizar obras literárias que abordem os sujeitos que não representam ou não legitimam o pensamento heterocompulsório, conforme aponta Wittig (1980, p. 10). Tanto os estudos feministas e de gênero quanto os estudos da teoria literária referentes ao cânone, representação, estética e valor literário complementam-se e auxiliam no entendimento de como os discursos ocorrem, como transformam as identidades sociais ao longo do tempo e de que forma oferecem maneiras de desafiar a hegemonia cultural dos grupos dominantes, oferecendo outras perspectivas para a abordagem do discurso literário sistematizado.

Cassandra Rios, por meio de seus romances, defendia que não há necessidade de especulações nem de polêmicas científicas em torno da sexualidade humana, pois considera que essa é natural e espontânea e não um problema biológico ou psíquico, como exemplo, cita-se o romance *Copacabana Posto 6 – A madrasta* (1972). Essa autora consciência de seu papel para a formação de uma literatura (e até de uma teoria crítica) lésbica. Em sua autobiografia *Mezzamaro, flores e cassis* (2000), ao comentar sobre a sua produção literária, defende que sua escrita dava vez e voz aos sujeitos silenciados e solitários em suas sexualidades e, através de sua literatura, as leitoras e os leitores aprendiam a se reconhecer, identificavam-se com as reflexões das personagens e se viam representadas/os como grupo minoritário e situado à margem da sociedade.

Rios acredita que:

> [...] a estes [os leitores] mostrei nos meus livros, dura e realista, sensível e ardente, às vezes até fria e cruel, conforme enredo, que os mundos são mundos iguais a qualquer mundo, no modo de viver das sociedades, homo ou hetero. (...) quis mostrar como se divide e identifica, manifesta-se, compactua e ataca, silencia e condena levianamente a Homossexualidade, sem entenderem do assunto coisa alguma, pois não há o que entender, mas o que respeitar, aceitar e admitir que todo ser humano tem o Direito de viver sua própria Vida, do jeito e do objetivo para os quais nasceu (Rios, 2000, p. 73).

A literatura de temática lésbica é capaz de suscitar análises sobre a mulher lésbica e seu lugar de fala, conflitos, afirmações, construções de novos discursos, desconstrução de linguagens e discursos antigos. Se essa literatura vive a princípio na margem, por tratar de um assunto considerado limítrofe demais, quando se considera a sexualidade feminina, ela não deixa de ser uma análise das relações sociais e culturais em que a mulher está inserida, independentemente de ser heterossexual ou lésbica.

A literatura de representatividade lésbica junta em um só espaço diversos aspectos do comportamento feminino, desde a erotização do corpo e da sexualidade, romantização das relações afetivas, análises das inserções socioafetivas e solidão que permeiam a existência da mulher na sociedade, fazendo do texto literário uma linguagem do corpo político. Ao longo dessa análise, percebe-se com a narradora estabelece uma leitura da sociedade de então e como analisa os preconceitos e as angústias pelos quais passa a mulher jovem lésbica. Neste artigo, portanto, discute-se como os valores sociais preestabelecidos contribuem para o desconforto, isolamento e problemas psíquicos da personagem juvenil, ao se descobrir com uma identidade sexual considerada inapropriada pelo pensamento heterocomplusório.

Abordagem teórica e os desafios do pensamento gendrado

O presente artigo referenda-se pelo viés de gênero, corrente teórica importante para a pesquisa de literatura, tanto no que se refere à historiografia – que trata da exclusão de autoras – quanto no que diz respeito à perspectiva de uma leitura socio crítica que analise os processos de invisibilidade quando da seleção de obras, autoras e temáticas para o estabelecimento de pesquisa leitura e ensino de gênero na ficção literária. Os estudos feministas e de gênero e os estudos da teoria literária referentes ao cânone, representação, estética, valor literário e ensino de literatura complementam-se e au-

xiliam no entendimento de como os discursos ocorrem, como transformam as identidades sociais ao longo do tempo e de que forma oferecem maneiras de desafiar a hegemonia cultural dos grupos dominantes, oferecendo outras perspectivas para a abordagem do discurso literário sistematizado.

A proposta desse estudo é apresentar uma análise crítica acerca da temática lésbica nos estudos da literários. Serão utilizados, como aportes para a argumentação, o pensamento teórico de Judith Butler, Tatiana Lionço, Débora Diniz, Roger Raupp Rios, Wederson Rufino Santos, Monique Wittig, Guacira Lopes Louro e Mikhail Bakhtin. O pensamento crítico desses teóricos sustenta a argumentação em torno da importância dos estudos de gênero para a produção de uma crítica literária que visibilize outras narrativas para além do contrato heterossexual, quando se pensa na pesquisa e nos estudos de literatura.

Wittig (1980) propõe a quebra do contrato heterossexual no que diz respeito, por exemplo, à produção de conhecimento, direito à fala e representatividade e vivências sexuais das mulheres lésbicas para que esse grupo que foi (e ainda é) historicamente silenciado possa romper essa estrutura opressora produzida e mantida em um modelo histórico heteropatriarcal. Wittig defende que:

> [...]nos sistemas que pareciam tão eternos e universais que se lhes podiam extrair leis, leis que podiam ser enfiadas em computadores, e em todo o caso, para já, enfiadas no mecanismo inconsciente, nestes sistemas, graças à nossa ação e à nossa linguagem, estão acontecendo mudanças de enfoques. Um modelo tal como a troca de mulheres, re-submerge a história de modo tão violento e brutal que o sistema inteiro, que se acreditava ser formal, desaba para outra dimensão do conhecimento. Esta dimensão da história pertence-nos, já que de algum modo fomos designadas e uma vez que, como disse Levi-Strauss, falamos, então deixe-nos que quebramos o contrato heterossexual (Wittig, 1980, p. 15).

Uma vez que a personagem lésbica e os vieses de exclusão dos estudos literários de obras literárias que exploram essa temática são feitos tanto pelo sistema literário quanto pelo ensino de literatura, quando se pensa acerca dos estudos críticos de abordagem lésbica, entende-se que as análises quebram o contrato heterossexual e possibilitam a mudança do enfoque histórico da crítica literária que dá prevalência à heteronormatividade nos estudos literários se no ensino e pesquisa de literatura, com seu sistemático silêncio e sua homofobia literária, ao longo dos anos. Logo, tanto as editoras precisam ampliar a publicação e a divulgação de obras com temáticas

LGBTQIA+, quanto a pesquisa e o ensino de literatura precisam de mais pesquisadoras e pesquisadores com capacidade de leitura *queer* para retirar ou "re-submerger a história", como disse Wittig, fazendo com que essa literatura gendrada saia da marginalidade e alcance um público diverso, além de estabelecer uma fortuna crítica em torno da temática, autoras e autores.

A capacidade de leitura *queer* significa ver o texto literário de temática lésbica sob uma perspectiva de deslocamento de corpo e da sexualidade liberada de uma identidade fixa. O olhar deslocado da categoria definida de gênero/sexo coloca-se como leitura do outro, sem haver a necessidade de identificar-se como sujeito lésbico, nem de se colocar em seu lugar. O que se faz necessário é se estabelecer uma leitura crítica dos valores morais, religiosos, políticos e sociais acerca de determinados sujeitos, avaliando como esses valores perpetuam estereótipos e invisibilidades de determinados grupos.

De acordo com Rios e Santos:

> [...]Com efeito, fora da comunidade familiar, onde o sujeito é compreendido mais como membro do que como indivíduo. Mais como parte, meio e função do que como fim em si mesmo, não haveria espaço para o exercício de uma sexualidade supostamente indigna e de categoria inferior. Assim como ocorre com a prevalência dos direitos sociais sobre os direitos de reconhecimento da política na política dos livros didáticos, fenômeno análogo se registra com esse familismo higienizador da homossexualidade: no perfil dos livros didáticos observado pela pesquisa *Qual diversidade sexual dos livros didáticos brasileiros?* não há traços de representação democrática da diversidade sexual: esta é silenciada, e prevalece a heteronormatividade (Rios; Santos *in* Lionço; Diniz, 2009, p. 140-141).

Por ser a literatura um fenômeno antigo e complexo e serem a crítica e a pesquisa literária fenômenos recentes, estas últimas não podem pensar que uma metodologia de estudo sirva para qualquer texto literário. Tanto a literatura quanto seu estudo são seguimentos de complexidade e as variadas abordagens para uma pesquisa justifica-se desde que os procedimentos de estudo de uma obra literária "[deem] provas de seriedade e descubram novos aspectos no fenômeno literário, contanto que contribuam para aprofundar sua compreensão" (Bakhtin, 2000, p. 362).

Portanto, entende-se que o estudo de obras LGBTQIA+ precisa ser feito de forma a se descobrir novos aspectos literários de gênero e da crítica cultural relativos à padronização heterossexual e à quebra do contrato heterossexual nos estudos literários. Tanto os estudos feministas e de gênero quanto os estudos da teoria literária referentes ao cânone, representação,

estética e valor literário complementam-se e auxiliam no entendimento de como os discursos ocorrem, como transformam as identidades sociais ao longo do tempo e de que forma oferecem maneiras de desafiar a hegemonia cultural heterossexista, oferecendo outras perspectivas para a abordagem do discurso literário sistematizado.

Analisando os conflitos da lésbica juvenil em *As traças*, de Cassandra Rios

Publicado em 1975, *As traças,* **é um romance de enredo juvenil ambientado em um espaço escolar, cujo enredo se constrói** como uma narrativa de descoberta da sexualidade lésbica da personagem protagonista em conflito diante da percepção de seus sentimentos homossexuais. Sentindo-se solitária e amedrontada, passa a refletir acerca dos valores socioculturais e ideias preconcebidas em torno da homossexualidade ao mesmo tempo em que procura se entender como lésbica e passa a procurar uma forma de sobrevivência em um ambiente hostil e homofóbico.

Para uma leitura crítica esse romance como um complexo e audacioso enredo juvenil, faz-se necessário uma leitura política destituída da tradicional leitura heteronormativa do texto literário e do corpo feminino como de direito e propriedade patriarcal. Ainda se faz necessário entender que a leitura crítica merece ser feita considerando-se a temporalidade da época, no que se refere à censura, autoritarismo e homofobia, mas que também deve ser analisada como uma narrativa que se estabelece no tempo como uma voz problematizadora de questões referentes à diversidade sexual e cultural, na sociedade brasileira do século XX, com suas normas regulatórias sobre a ilegitimidade dos afetos e dos corpos marcados como imorais ou patológicos.

A jovem protagonista Andréa sente-se como uma traça, alguém que não pode viver na luz:

> [...]Sentiu-se só, desprotegida, amedrontada. De repente, sentiu a responsabilidade dos seus intentos, o perigo das suas reações de defesa, ansiosas, das particularidades do seu caráter da sua exigência sexual, da sua formação afetiva. Qual seria o limite da sua resistência, do que seria capaz, de como viveria, qual sua coragem e o resultado dos seus atos. Ela frisara bem; queria viver. Viver como? Amando. Como? Quem? A uma semelhante. A uma mulher! Sentiu-se um ser misterioso. Alguém que teria de viver de mentira, de disfarces, de simulações, enganando a todos porque não queria enganar a si própria. Sabia que da maturação sexual dependeria seu desenvolvimento intelectual. Sendo uma homossexual, a que chegaria? (Rios,1975, p. 121-122)

A traça, em definição dicionarista, é uma larva de inseto que provoca desgastes em tapetes, roupas e livros. Na linguagem figurada, as traças são tudo aquilo que corroem lenta, ininterruptamente e insensivelmente às lembranças, ao tempo, à própria vida. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 532) a larva é, em linguagem figurada, a imagem da tendência a um mal aviltante e, também, a feiura. As traças não vivem na luz, vivem em armários, em livros, em lugares escuros, fechados. O constrangimento em torno da homossexualidade e a omissão do desejo, vivenciados inicialmente por Andréa, evidenciam como a construção negativa da homossexualidade invalida a vivência/existência da pessoa e dos afetos lésbicos. A pergunta "a que chegaria" revela que a personagem já pressente um destino fadado ao fracasso e ao nada ser, por não poder revelar-se publicamente, vivendo, portanto, como uma traça.

De acordo com Lionço e Diniz:

> [...] A sexualidade não-heterossexual, em sua dimensão da lógica reprodutiva e supostamente natural, é um interdito, constituindo-se em um tabu. Aliada à censura implícita à diversidade sexual, encontra-se afirmada a compulsoriedade da heterossexualidade. Essa exigência normativa tem como efeito a desqualificação de outros modos de viver a sexualidade, gerando prática discriminatória homofóbica (Lionço; Diniz, 2009, p. 11).

Esse constrangimento em torno da homossexualidade se encontra na protagonista Andréa e mais duas colegas de sala, jovens silenciadas e solitárias que são, na maioria das vezes, agredidas verbalmente ou ignoradas pelo grupo formado por jovens heterossexuais. A leitura crítica desse romance contribui para discussões em torno da diversidade sexual e multiplicidade tanto de gênero quanto de sexualidade, isso se o ensino de literatura seguir a proposta de Louro (2004) acerca da política pós identitária para a educação e estranhamento do currículo; como política educacional que discuta outras sexualidades e construa uma pedagogia mais diversificada e inclusiva.

Retomando para a leitura da obra, percebe-se que a personagem Andréa vivencia essa censura implícita da diversidade sexual, mencionadas por Lionço e Diniz. A protagonista é uma jovem solitária e silenciosa que, embora procure se integrar ao grupo heteronormativo, sente-se deslocada e passa a tomar consciência de que está, como lembra Wittig (1992, p. 15) "[se] tornando algo que não existe", uma vez que ela quebrará o que denominou de contrato heterossexual, pois a percepção "[da]disposição da natureza" Wittig (1992, p. 15) vai justamente de encontro à relação heterossexual obrigatória.

Ela se sente dessa forma porque, na concepção da desconstrução dos papeis de gênero, ela não representa um corpo que confirma a existência para o afeto masculino, como é estabelecido pelo pensamento heteropatriarcal.

Para ela, reconhecer-se lésbica, significa que estaria agora em outro lugar e que não pertenceria à matriz padronizada da mulher heterossexual, conforme vê-se na conversa entre a avó e ela:

> Vocês andam me espionando muito, sinto o peso do pensamento de vocês em cima de mim. Acham que sou uma incógnita e querem o resultado, isto é, querem saber o que pretendo, o que penso da vida. – **Não nego e já que tocou no assunto, o que é que pensa? O que pretende?** – Viver. Simples assim, uma resposta evasiva que não diz nada. – Ao meu modo, vovó. – E... como seria o seu modo? – Sem pressa, sem medo, sem sonhos, sem reservas, pensado que, se eu não lutar para ter o que eu poderei me fazer feliz, ninguém o fará por mim. Antes torcerão aminha personalidade para que eu faça aquilo que quiserem e não o que me interessar. No dia que eu tomar uma decisão, vovó, será definitiva. Aquilo que eu sou e o que pretendo não deixarei que destruam (RIOS, 1975, p. 117).

Andréa parece pronta para enfrentar o pensamento hetero compulsório e sua fala contém tanto valor político quanto valor simbólico de afirmação da sua lesbianidade, visto que ela não se deixa oprimir pelo discurso da matriz heterossexual, estabelecendo um contradiscurso que, embora não seja claro para a avó, rasura a visão totalizante do pensamento heteronormativo instituído como um dogma.

A medida em que a personagem passa a se conhecer, ela também passa a perceber que existem outras jovens como ela e se sente incomodada com a homofobia dos amigos para com uma colega homossexual cuja identidade de gênero fica evidente pelas roupas, corte de cabelo e corpo andrógino. Passados quase cinquenta anos de sua publicação, o diálogo entre Andréa e Lau (seu pretenso namorado), acerca da colega de sala de aula, permanece atual e valoroso para as discussões acerca do preconceito para com pessoas homossexuais. A conversa tem início com o personagem Lau incomodado com a tentativa da colega em se aproximar de Andréa:

> [...] – É que o comportamento e a moral de Rosana não são muito recomendáveis, e a gente já percebeu que ela está perturbando você. – Perturbando?! A indignação de Andréa deixou Lau sem graça. – É, você entende. – **Não, não entendi. Ela é muito amável e apenas se adiantou para oferecer seus cadernos de pontos. Afora isso, foi sempre muito educada e... simples. Acho que vocês exageram**

> **quanto ao que ela pode ser.** – Você acha? É que não sabe das coisas. Rosana é esquisita. Ela, em, não sei como dizer. – Tem alguma doença contagiosa? – **Não, não ironize, não é isso.(...)** – Este mundo ainda se encarapuça, se escuda, se acovarda, teme o que? As pessoas, o que são, o que fazem, o que podem influenciar. É interessante, Lau, realmente você se enganou na resposta. – Que resposta? – É uma doença contagiosa. Os preconceitos continuam formando grupos. As pessoas não gostam de entenderem umas às outras, preferem julgar, acusar, separar. Eu tenho ideias diferentes de agrupar, de analisar e entender. Entendendo, a gente acaba achando que o demônio é até bonito. (...) Sabe, até que Rosana é bacana mesmo, amiga paca, ajuda a gente, tem cabeça, presta atenção nas aulas e guarda tudo, eu não devia... – Esqueça. Só não esqueça que ela é gente, tá? (RIOS, 1975, p. 105-106).

O diálogo entre os personagens possibilita refletir acerca de como se costuma julgar e afastar as pessoas que não estão dentro da heteronormatividade, como se elas fossem uma doença contagiosa. A discussão proposta por Rios, na década de 1970 é ousada e mostra que a sexualidade, os interditos e a solidão desses corpos dissidentes desde sempre se fazem presentes em um organismo escolar que reproduz os preconceitos sociais.

No que se refere à paixão de Andréa por Berenice, experenciado o amor, não há paz e equilíbrio para ambas, visto que o romance das duas passa a ser vivenciado como transgressão em uma sociedade centrada no pensamento heterocomplusório. As duas passam a viver na zona fronteiriça do medo e da culpa, corroendo-se como traças, lenta e silenciosamente. Andréa passa a viver à beira de um precipício: ora se sente confiante sobre o que deseja para si e ora se sente emparedada e solitária, caminhando para um precipício, não apenas por causa da sua sexualidade, mas também pela paixão proibitiva por sua professora, talvez por isso, sentindo-se abalada psicologicamente, a jovem, furta comprimidos da farmácia do seu pai, passando a viver em uma espécie de letargia e de confusão mental.

> [...] Andréa percebeu a germinação da semente no chão virgem dos seus sonhos ainda não realizados. Uma semente oculta na profundeza do ser e que até então nenhum raio de sol atingira para atiçar a vida, para fazê-la entender as raízes, e agora o sorriso daquela mulher a aquecia para que retorcesse na vibração pujante, para se abrir e brotar! Era um fiozinho de arrepio que a percorria toda, num reconhecimento do solo onde se plantara! Há muito tempo pressentia que alguma coisa assim estava oculta dentro dela e que iria manifestar-se de modo que não pudesse

> mais negar o que sabia de si para si mesma. Não queria avaliar o fato, nem se interessar, nem entender o que estava percebendo. Fazia-lhe mal, era o medo do inevitável que teria de aceitar. (...) Estava irritada, numa prevenção complexa, como se doesse tê-la conhecido, porque chegara ao entendimento de que a gente conhece pessoas e, outras, a gente recebe. Recebera-a dentro de si. Aquela mulher invadira-a, como o mundo absorvendo a luz do sol. (...) Porque Berenice, pensou, era alguém *especial* para ela. Aquele alguém que sabia que surgiria para positivar todos os seus pensamentos e reconhecimentos de si mesma, num objetivo único e inaceitável. Estava acontecendo o que temera aclara-se definitivamente em sua vida. A disposição da natureza. A noção final do que era: lésbica (Rios, 1975, p. 14-17, 47-48).

O final da narrativa é aberto, o que possibilita à leitora e ao leitor continuar a reflexão sobre os acontecimentos, acentuando a tragicidade da personagem Andréa, com ela despertando no hospital depois de dias em coma, ao lado da sua mãe e da sua amante, ao mesmo tempo em que ouve uma pergunta inusitada. O enredo se fecha deixando subtendido que a sua mãe também viveu uma experiência amorosa com a professora: "[Berenice], você não fez com minha filha o que fez comigo, não?" (Rios, 1975, p. 299).

Os finais trágicos nos romances de Rios (são raros os finais abertos, possibilidades, embora incertas, de felicidade) parecem as únicas saídas para suas atormentadas jovens burguesas. Em uma sociedade que trata a homossexualidade como pecado e doença, suas personagens estão no limiar entre afirmação da diversidade sexual ou compreensão de que é um corpo abjeto. Segundo Butler (2008, p. 190), o homossexual é visto pelo olhar social homofóbico e categorizado como um corpo poluído. Essa categorização é anterior à AIDS e existe desde quando as ciências da saúde classificaram a homossexualidade como doença, Em contraponto, a produção literária de Rios, iniciada na década de 1940, procura desconstruir esse olhar social acerca da lésbica (e das travestis) durante seus quase quarenta anos de escrita.

Considerações finais

As obras literárias têm a função de romperem as fronteiras de seu tempo e de viverem através do tempo. É comum que obras pouco reconhecidas, quando revisitadas apresentem problematizações importantes tanto para se estudar o passado, quanto para se compreender situações do presente. Diante do exposto, o interesse que as obras de Rios começam a despertar nos estudos acadêmicos, com a crítica literária reconstruindo o seu

valor literário e observando como a crítica literária passada não soube (ou não quis) entender os novos aspectos de seu temário e discussão literária, talvez possa-se afirmar que algumas obras literárias dessa autora atendem, resguardas as diferenças, ao conceito da grande temporalidade Bakhtiniana, ao se mostrar como uma discussão atualizada, permitindo que a abordagem do tema, a constituição das personagens, a zona fronteiriça entre o que a própria autora chama de "caráter e moral", bem como o enfrentamento dessa mesma moral e dos bons costumes coloquem tanto a obra aqui estudada, quanto outras da sua extensa produção literária, em um lugar de estudo mais compreensível do que na sua contemporaneidade.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão; revisão da tradução Marina Appenzeller. 3ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

LIONÇO, Tatiana, DINIZ, Debora LIONÇO. Homofobia, silêncio e naturalização: por uma narrativa da diversidade sexual. *In:* Tatiana, DINIZ, Debora (orgs.). **Homofobia & Educação: um desafio ao silêncio,** Brasília, LetrasLivres: EdUnB, 2009, p. 47-71.

LOPES, Denilson. O entre-lugar das homoafetividades. **Ipotesi, revista de estudos literários.** Juiz de Fora, v. 5, n. 1, 2001.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho – ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Carlos Sussekind (*et al*.). Rio de Janeiro: José Olympio, 2001.

RIOS, Cassandra. **Copacabana Posto 6 – A madrasta.** 2ª ed. Rio de Janeiro: editora Mundo Musical LTDA,1972.

RIOS, Cassandra. **As traças**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

RIOS, Cassandra. **Mezzamaro, Flores e Cassis – O pecado de Cassandra**. São Paulo: Cassandra Risos Editora, 2000.

RIOS, Roger Raupp, SANTOS, Wederson Rufino. Diversidade sexual, educação e sociedade: reflexões a partir do Programa Nacional do Livro Didático. *In:* LIONÇO, Tatiana e DINIZ, Débora (orgs). **Homofobia & educação: um desafio ao silêncio**. Brasília: LetrasLivres, EdUnB, 2009, p. 133-159.

WITTIG, Monique. **O Pensamento Hétero 1**. Disponível em: mulheres rebeldes: sempre viva Wittig. Acesso em 03 de julho de 2024.

Representações de homoafetividade não-correspondida no Século XX

Non-mutual homoafetivity representations in the 20th Century

Yasmine Sthéfane Louro da Silva[1]
Margareth Torres de Alencar Costa[2]

Resumo: O presente artigo tem como objetivo analisar as representações de relações homoafetivas em *O Jovem Törless* (1906), de Robert Musil, *Demian* (1919), de Herman Hesse e *Retorno a Brideshead* (1945), de Evelyn Waugh, como o estabelecimento de um relacionamento de confiança e confidência entre homens, sem necessariamente culminar em relações sexuais. Aponta-se que as obras apresentam representações de homoafetividade características de um período conservador e retrógrado, mas que cada uma delas possui um nível de intensidade para com o erotismo inserido no texto.

Palavras-chave: Homoerotismo. Herman Hesse. Robert Musil. Evelyn Waugh. Semiótica.

Abstract: The present research has as main objective to analyze the homoafetivity relationships presented in *The Young Torlëss* (1906), by Robert Musil, *Demian* (1919), by Herman Hesse, and *Return to Brideshead* (1945), by Evelyn Waugh, as an establishment of a trust and confidence relationship between men, not necessarily involving sexual intercourse. It is pointed that the works presented representations of a specific homoafetivity of a retrograde and conservative era, but each one of them having a level of intensity and erotism insighted in the text.

Keywords: Homoeroticism. Herman Hesse. Robert Musil. Evelyn Waugh. Semiotics.

[1] Doutoranda na PPGEL/UFPI. Professora da Rede Estadual. Integra o Grupo de Estudos e Pesquisa em Linguística Aplicada e Literaturas Anglófonas da UEMASUL, O GEPLALA, e o Grupo de Estudos em História e Literatura da PUC-Minas, o GEHISLIT. Email: yasminelouro@outlook.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-4951-3339.

[2] Doutora. Professora na PPGEL/UFPI. Integra o GT ANPOLL – RELAÇÕES LITERÁRIAS INTERAMERICANAS: Filiações e afiliações - elaborações discursivas e imagéticas dos legados familiares, étnicos e nacionais e membro do Projeto Ubacity coordenado pela doutora Susana Beatriz Cella- UBA. Email: margarethtorres@cchl.uespi.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3524-9503.

*Artigo recebido em 29 de junho de 2024 e aceito para publicação em 29 de setembro de 2024.

Introdução

Em um entrelugar de pertencimento no cânone, as obras escolhidas aqui figuram entre listas de livros de grande importância para a literatura mundial, mas, contrariando as expectativas heteronormativas que vigoravam na Europa naquela época, visto que foram publicadas na primeira metade do século XX, apresentam em seu enredo um relacionamento homoafetivo entre os seus protagonistas, com os mais variados níveis de intensidade e demonstração de afeto. A mais subversiva das três obras, *O Jovem Törless* (1906), é caracterizada pelo inesperado sadismo de seu protagonista, que tortura e escraviza um jovem que representa todos os seus desejos mais íntimos, o afeminado Basini. O final em que Törless nega o seu relacionamento com Basini e decide justificá-lo como uma falha momentânea de caráter, após testemunharmos todo o percurso do seu relacionamento e as inúmeras formas com que manipulou Basini para obter dele o que queria, muitas vezes mais do que apenas genuína satisfação sexual, é frustrante. Mas cada uma delas apresenta uma narrativa subversiva à sua maneira, variando o nível de abstração das declarações de amor entre os seus protagonistas.

Existe entre esses homens um desejo homoerótico latente. Às vezes, de maneira extremamente explícita, gráfica e violenta; em outro momento, mais codificadas, um intrincado pluralismo de referências que apenas o outro entenderá, que apenas o seu amado saberá responder. Em *Demian* (1919), o amor compartilhado entre homens é equiparado a uma seita, uma religião com um deus individualista e possessivo. Demian não é apenas um guia, ele também é a religião por si mesma. Os seus ensinamentos são as suas experiências; o seu amor é uma dádiva. Ao se apaixonar pela representação feminina de Demian, que é a sua mãe, Eva, Sinclair, de certa maneira, desenvolve um complexo de Édipo, que só é curado com o beijo de Demian ao final da narrativa. Sinclair, desde o início, sempre amou Demian, e apenas encontrou na sua mãe a possibilidade de ter um relacionamento real, "normal". Independentemente de sua idade, era uma mulher. Em *Retorno a Brideshead* (1945) acontece algo parecido, mas, ao invés de ser uma mãe, o laço familiar é outro.

A presente pesquisa tem como objetivo analisar as representações de relações homoafetivas em *O Jovem Törless* (1906), de Robert Musil, *Demian* (1919), de Herman Hesse e *Retorno a Brideshead* (1945), de Evelyn Waugh, bem como o estabelecimento de um relacionamento de confiança e confidência entre homens, sem necessariamente culminar em relações sexuais. Em *O Jovem Törless* (1906), é claro, há descrições gráficas de relações sexuais

entre os personagens, mas consideramos como uma obra transgressora e pioneira no seu comprometimento com a discussão sobre essas experiências inerentes à subjetividade masculina, que depende de uma justificativa tênue sobre as suas próprias dúvidas e tabus sobre a questão da homossexualidade. A relação sexual entre homens é considerada, até os dias de hoje, um tabu para a nossa sociedade de mente tacanha, e é ainda mais problematizada e invisibilizada por se tratar das experiências de adolescentes, que são figuras odiadas pelo seu entrelugar na nossa sociedade que, em muitos sentidos, têm a sua sexualidade censurada, contida e podada por uma sociedade que não está apta para discutir assuntos cinzentos que são intrínsecos às vivências dessas pessoas.

A metodologia será embasada na Teoria Semiótica Greimasiana, de linha francesa, a partir dos apontamentos de Barros (2005). Serão selecionados trechos para análise em que são estabelecidos relacionamentos homoafetivos entre dois personagens masculinos, por meio de signos e símbolos que representem esses sentimentos característicos do desejo homoerótico não consumado, conforme definido por Souza (2020). Para Fiorin (2005, p. 58), "o signo é a união de um conceito com uma imagem acústica, que não é o som material, físico, mas a impressão psíquica dos sons, perceptível quando pensamos numa palavra". Logo, quando nos referimos a um signo, também nos referimos ao seu significado intrínseco, aquilo pelo qual é conhecido e definido, apoiados nas teorias do inconsciente coletivo e do poder simbólico que um dos dois detém, que implica na submissão do outro por alguma razão, seja pela diferença gritante de contexto social, seja pelo forte caráter que se posiciona, às vezes, como intransigente.

Para isso, dividimos o artigo em duas seções: na primeira, *O desejo homoerótico: definições e conceitos*, em que faremos uma breve recapitulação sobre as teorias relativas à subjetividade masculina e o desejo homoerótico, de que modo a masculinidade trata o desejo homoerótico como um tabu social intransponível e problemático; na segunda seção, *Representações de homoafetividade não-correspondida na literatura moderna do início do século XX (1901-1945)*, analisaremos as obras selecionadas pela perspectiva psicológica, particularmente no que concerne o desejo homoerótico nas relações homoafetivas de cada um dos três pares de protagonistas.

Logo, daremos prosseguimento à exposição da fundamentação teórica sobre o desejo homoerótico pelo viés da subjetividade masculina na próxima seção.

O desejo homoerótico: definições e conceitos

A subjetividade masculina teve a sua particularidade negada ao longo de inúmeras décadas, principalmente, em razão da negligência dos homens em se considerarem dignos de análise psicanalítica. Neuróticos obsessivos, os homens naturalizaram muito dos seus comportamentos tóxicos sob o argumento de que eram incompreendidos em seu instinto naturalmente machista, a partir da perspectiva de que, sim, seriam pais de família e protetores dos alicerces da estrutura hierárquica de uma família heteronormativa. Para Gomes, Balestro e Rosa (2016, p. 19), "o conceito de gênero, enquanto categoria sociológica consiste na maneira em que as diferenças entre homens e mulheres são inseridas nas mais diversas sociedades ao longo do processo histórico", ou seja, a diferença entre homens e mulheres não está em uma constituição biológica, mas, sim, a partir dos conhecidos papéis de gênero designados a cada um deles por conta de uma escolha arbitrária dependente de seu sexo.

Conforme Silva e Prioste (2021, p. 2), "a sexualidade masculina e as particularidades das masculinidades engendradas em diferentes contextos sociais foram em certa medida negligenciados em decorrência, principalmente, do mito de menor complexidade". Os homens sempre foram considerados menos complexos; mais racionais do que emocionais, inacessíveis em suas emoções, incompreendidos em suas angústias silenciosas. As mulheres, como contraponto, são consideradas complexas em razão da sua facilidade em demonstrar sentimentos, em albergar o seu enorme carinho em ações individuais e sectárias, divididas em níveis de intensidade por conta da familiaridade ou falta dela. Os homens sofrem em silêncio e se orgulham da coragem da sua covardia.

Ainda de acordo com os autores, o interesse sobre o tema da constituição das subjetividades masculinas também está vinculado ao que tem sido denominado 'masculinidade tóxica'. Saulos (2007) define o termo "masculinidade tóxica" como um "conjunto de normas, crenças e comportamentos associados à masculinidade e que são prejudiciais às mulheres, homens, crianças e à sociedade em geral" (Silva; Prioste, 2021, p. 3) Logo, pode-se compreender que a masculinidade tóxica possibilita um caminho para a homofobia internalizada, em que os homens entram em uma neurose obsessiva, acreditando ser bombardeado por estímulos homoeróticos na mídia consumida diariamente, quando, na verdade, são apenas representações de relacionamentos homoafetivos que sempre existiram e sempre existirão, pois os homens são constituídos dessa vontade, característica e inerente da

sua paixão por si mesmos: apenas um homem é capaz de despertar em outro a admiração genuína e abnegada própria de um sentimento de respeito mútuo. Outra mulher não é considerada merecedora de tal dedicação, por parte de um homem, é claro. É relevante salientar o caráter excludente dessa troca de afetos entre homens. Mulheres não são permitidas nos ambientes dominados pela masculinidade.

Sendo assim, para Souza (2020, p. 16) "o desejo homoerótico é tomado como uma especificidade do que chamamos de literatura homoerótica, enquanto a identidade gay, seja ela assimilada por meio da heteronormatividade ou rejeitada pela teoria queer, é o que caracterizaria o que chamamos de uma literatura gay". O nosso interesse aqui não é elencar nenhum dos livros como *literatura gay*, considerando que não abordam nenhum aspecto da identidade gay de fato e nenhum dos seus autores se assumiu como gay em vida. Por mais óbvio que tais afirmações possam soar, não queremos determinar que as obras analisadas na próxima seção, de alguma forma, fomentam uma discussão pró-LGBTQIA+, tendo em vista que os seus autores pretendiam incluir não um debate sobre identidade de gênero, mas outras questões complexas que acontecem no interior da subjetividade masculina, como o desejo homoerótico ou uma expressão significativa de homoafetividade entre homens héteros; ou que não necessariamente sejam héteros, porém, que mantenham uma persona hétero na esfera pública para preservar os seus privilégios enquanto homens brancos, burgueses ou aristocratas.

Levaremos em consideração o apontamento de Souza (2020, p. 21), no qual o autor indica que "pretendemos pensar em um conceito de homotextualidade desvinculado de uma identidade gay e fundamentado na potencialização do desejo homoerótico, em detrimento portanto de questões biográficas". Logo, pode-se deduzir que não nos interessa minimamente referencialidades autobiográficas na obra. Não contemplaremos tal análise. Dedicaremos a próxima seção para discutir as obras pela perspectiva semiótica, conforme se lê a seguir.

Representações de homoafetividade não-correspondida na literatura moderna do início do século XX (1901-1945)

Selecionamos obras que consideramos compor uma tradição de romances de formação interessados em explorar os desdobramentos próprios da subjetividade masculina nessa idade peculiar que é a adolescência e o início da fase adulta, divididas em três fases específicas, de caráter temático:

na primeira fase, a da homofobia internalizada, na qual o homem prefere mentir para si mesmo do que admitir que está verdadeiramente atraído por outro homem. Preferencialmente, o outro homem deve ter características femininas que auxiliem o homofóbico em sua neurose obsessiva, de modo a se prestar ao papel de "fêmea" no relacionamento ou qualquer coisa próxima de um ideal de feminilidade que o neurótico utilize como parâmetro para avaliar as pessoas que o rodeiam e dividi-las de acordo com a sua socialização heteronormativa, como veremos a seguir.

Törless e Basini: homofobia internalizada e violência

O relacionamento polêmico e conturbado de Törless e Basini começou de uma forma excêntrica. É de suma importância destacar que Törless é um indivíduo perturbador e um sádico notório. O seu relacionamento com Basini não é saudável, e muito do que aconteceu entre eles surge exatamente das fantasias degeneradas e problemáticas que Törless alimenta na escuridão de sua mente, principalmente porque ele se sente irrevogavelmente atraído por Basini.

Quando Törless se dá conta de que está cativado por Basini, um pensamento estranho e complexo surge em sua mente para descrever o que está o consumindo: "Dizem que é assim quando vemos pela primeira vez a *mulher que nos enredará numa paixão devastadora*" (Musil, 2019, p. 46). Associar a um menino afeminado um signo feminino (afinal, utilizar a palavra *mulher* junto com a palavra *paixão* é o máximo de feminilização possível em uma oração) é um sinal da tentativa do rapaz de dissociar a imagem do desejo que o corroía, que correspondia perfeitamente a tudo o que Basini era e fazia. Afinal, ser um homem é uma parte fundamental da sua identidade.

Em outro momento Basini é associado mais uma vez com signos considerados femininos: "Todos os outros rapazes aborreceram-se com os seus afetados *olhos meigos*; ridicularizavam a sua maneira de projetar o quadril ao parar, brincando lentamente com os dedos quando falava; diziam que isso era coisa de *mulheres*" (Musil, 2019, p. 12). Logo, podemos deduzir que Basini tem um comportamento mais delicado e é tachado de afeminado como uma forma de destituí-lo do poder simbólico da masculinidade. Se a sua masculinidade fosse sempre rechaçada e neutralizada, em razão de um comportamento supostamente feminino, então ele não teria forças para resistir quando fosse atacado por verdadeiros homens viris, que o ensinariam a não ser mais uma vergonha para a masculinidade. São esses mesmos

modelos exemplares da masculinidade, entretanto, que decidem escravizar Basini após o garoto contrair algumas dívidas com outros dos garotos do internato, onde o enredo é ambientado.

Sendo assim, é com Basini que Törless coloca em prática algumas de suas filosofias distorcidas de vida; é a partir da escravidão de Basini a Törless e seus amigos que o garoto chega à algumas conclusões sobre a sua vida e a sua própria identidade, mas não as que eles esperavam... outras. A dedução de Törless sobre os seus próprios desejos envolviam, irremediavelmente, Basini, de quem "emanava um fluido físico, uma excitação, como quando se dorme ao lado de uma mulher de quem se pode, ao qualquer momento, tirar o cobertor" (Musil, 2019, p. 94). Mais uma vez, o garoto associa a imagem do seu amante à figura feminina. Uma forma de isentá-lo, óbvio, de suas ações degradantes contra o corpo inocente do rapaz.

Depois de cometer o ato proibido, Törless desenvolve um peso na consciência. Ele teme que alguém descubra o seu segredo e pior: que alguém cometa a mesma indiscrição com Basini: "assim, quando, depois da meia noite, ele jazia num sono leve e inquieto, parecia-lhe algumas vezes que alguém se levantava da cama de Reiting ou de Beineberg, pegava o sobretudo e se dirigia até Basini. Depois, saiam juntos do dormitório... Mas também podia não passar de imaginação" (Musil, 2019, p. 95). De forma contraditória, Törless tem medo de que Basini dê a outro o que deu a ele. Ele se sente compelido a ir atrás do rapaz, vigiá-lo para assegurar a sua pureza, a sua índole. O ciúme, nessa situação, é uma demonstração da neurose que domina a mente de Törless, um sintoma da grande obsessão que o domina e é representado pela imagem de Basini.

Em um dos trechos mais chocantes pela escolha das palavras para descrever o momento, Törless descreve como planeja estudar junto a Basini, mas com outras intenções,

> era a primeira vez que retomava aquele livro, e imaginara detalhadamente toda a situação: na frente, achava-se Basini; atrás, ele próprio, retendo no olhar, grudando-se nele e penetrando nele. Era assim que pretendia ler: a cada página penetrando mais fundo em Basini. Era assim que tinha que ser; era assim que ele teria de encontrar a verdade, sem soltar as rédeas da vida. A vida viva, complicada, ambígua, cheia de dúvidas... (Musil, 2019, p. 96).

Nessa situação, Törless utiliza a palavra "penetrar" para descrever o ato que realizava com Basini em sua imaginação. Na fantasia de Törless, eles se reuniriam com o pretexto de estudar, mas acabariam tendo relações se-

xuais. Ele descreve: "penetrando mais fundo em Basini" (Musil, 2019, p. 96), como um ato de esclarecimento; um presente epifânico; uma oportunidade de ascensão espiritual. O gozo que compartilhariam era idealizado pelo garoto, que se imagina "retendo no olhar, grudando-se nele" (Musil, 2019, p. 96) para que a experiência seja praticamente profética; indiretamente, dependente do contato íntimo com Basini para sobreviver.

Logo, podemos compreender que Törless sentia um desejo homoerótico por Basini, que foi consumado, dando origem a uma série de questões relacionadas à subjetividade do garoto, que não se permitiu sentir-se reduzido pelo desejo ou por uma ideia de poder que Basini pudesse alimentar sobre os dois, como se fossem assumidos e um dia o rapaz planejasse abandonar tudo para viver esse amor. Isso nunca foi uma hipótese. Se foi alguma coisa, foi o contrário. Törless abandona Basini na primeira oportunidade, virando-lhe as costas para nunca mais — assim como a aparente cura moral a qual o garoto submete a si mesmo em nome da restituição do seu caráter perante a comunidade onde vive.

Max Demian e Sinclair: almas gêmeas predestinadas

Sobre Max Demian e Sinclair, é fácil explicar: Max Demian é um garoto com uma pinta no rosto que aparece nos momentos mais oportunos na vida de Sinclair para salvar o dia. O garoto tem complexo de herói quando liberta Sinclair do jugo do seu *bully*. Mais tarde, eles se reencontram e Max Demian explica para o garoto impressionável sobre a seita da qual participa, na qual se acredita na marca de Caim. Tal sinal vai designar os escolhidos, que poderão dar início ao seu aprendizado alquimista. Após algumas experiências relativamente estranhas de Sinclair com tal figura excêntrica, o garoto se convence de que, sim, ele é especial. Ele decide fazer uma grande reforma moral para tornar-se merecedor do convite para compor o culto.

Ao longo dos anos, Max Demian e Sinclair se envolvem em diálogos enigmáticos que envolvem declarações codificadas, como é o caso a seguir,

> — Nunca hás de conseguir nada de tal pessoa! Mas isso não é frequente. Quanto a mim, só conheço uma pessoa que me resiste sempre. "— Quem é? — perguntei rápido. Demian olhou-me contraindo um pouco os olhos, como fazia sempre que refletia intensamente, e voltou logo o rosto para outro lado, sem responder. Apesar da minha viva curiosidade, não me atrevi a repetir a pergunta (Hesse, 2021, p. 112).

Para Demian, Sinclair está se envolvendo em um perigoso e complexo jogo de vontades, que resulta em resistência. Em sua ignorância ou ceticismo, Sinclair encara os enigmas do garoto como mensagens ininteligíveis, de impossível tradução. Quando Demian transmite com clareza as suas vontades imperativas, ele quer a atenção absoluta de Sinclair. Demian deseja que Sinclair preste atenção nele. Para que isso aconteça, Sinclair tem de encontrá-lo no meio do caminho.

Um dos trechos, em que fica mais óbvio que Sinclair está em negação, é quando decide pintar o quadro de uma pessoa indistinta que o atraía e, por coincidência, ele acaba pintando um quadro de Max Demian, com visto no trecho:

> [...] a contemplação daquela pintura despertou em mim uma impressão singular. Via-se como um ícone ou máscara sagrada, entre masculina e feminina, sem idade, tão voluntariosa quanto sonhadora, tão rígida quanto secretamente viva. Aquele rosto tinha algo a dizer-me, pertencia-me, indagava algo de mim. E se parecia com alguém que eu não conseguia saber quem era. [...] Certa manhã ao despertar de um desses sonhos, reconheci-o de súbito. Olhava-me de maneira profundamente familiar, como se chamasse pelo nome. Parecia conhecer-me desde sempre, qual mãe. Com o coração palpitante contemplei por longo tempo a pintura, os cabelos morenos e espessos, a boca marcadamente feminina, a fronte senhorio banhada por estranha claridade (reflexo espontâneo que surgiu quando as tintas secaram), e senti que cada instante me aproximava mais do reconhecimento, do reencontro, da identificação vislumbrada. [...] Como pude custar tanto a reconhecê-lo! Era o rosto de Max Demian (Hesse, 2021, p. 157-158).

A surpresa de Sinclair, ao encontrar o rosto de Max Demian na pintura foi um pouco inapropriada. Primeiramente, Sinclair já sabia que ele não estava pintando uma garota. O rosto reproduzido convenientemente se parece com um Demian reflexivo. Como se Sinclair não estivesse obcecado, pensando em Demian, tentando atraí-lo para a sua vibração, tentando fazer com que Demian lesse os seus pensamentos e o ajudasse a ascender. Esse desejo nunca foi visto como imoral porque, afinal, Max Demian era o totem de Sinclair. Ele viveria para conseguir invocá-lo sempre que precisasse, como um gênio da lâmpada. Por isso, o amor nunca iria parecer inadequado ou errado. Os dois precisavam do contato para atingir um propósito maior: a evolução intimista para além da matéria.

Quando conhece a mãe de Demian, Sinclair pensa: "era ela, *a arrogante figura de mulher quase máscula, parecida com o filho, com traços ma-*

ternais, traços de severidade, traços de profunda paixão, bela e atrativa, bela e inacessível, demônio e mãe, destino e amante. Era ela!" (Hesse, 2021, p. 247-248, grifo nosso). Nesse momento, o complexo de Édipo é determinante: Sinclair dedica à mulher o desejo latente que não se sente confortável em oferecer para o seu filho. Eva, entretanto, não fica comovida, pois entende que não é a pessoa a quem esse desejo é direcionado. Para ele, ela promete: "Sinclair, você é uma criança! *Seu destino o ama*. Algum dia lhe pertencerá por completo, como você sonha, *se continuar sendo fiel a ele*" (Hesse, 2021, p. 267). Ou seja, se ele continuar determinado a esperar por Demian, um dia poderiam ficar juntos, como de fato se mostra verdadeiro no final, quando Max Demian entrega o beijo que Sinclair tanto esperava:

> — Sinclair! Com os olhos dei-lhe a entender que o ouvia. Sorriu de novo, quase compassivo. — Sinclair, meu caro! — disse sorrindo. Sua boca estava agora muito próxima da minha. Continuou falando em voz baixa. — (...) Eva me disse que, se alguma vez estivesses mal, que eu te desse o beijo que ela te mandou por mim... Fecha os olhos, Sinclair! Obediente, fechei os olhos e senti um leve beijo nos lábios, sobre os quais tinha ainda um pouco de sangue, que não queria estancar. Em seguida, adormeci (Hesse, 2021, p. 307-308).

Utilizando da autoridade da representação da mãe de Max Demian na vida de Sinclair, ele manda um recado de Eva para o garoto e uma ação: um beijo para recobrar a moral do garoto. Exigindo que Sinclair fechasse os olhos, Demian o beijou para simbolizar o seu afeto, para retribuir o carinho que o garoto demonstrava por ele. Mais do que isso, porém, o beijo também foi a perpetração desse amor abnegado que Sinclair sentia por Demian, a ponto de abandonar todas as suas convicções para se unir em um propósito com o seu amado.

Sebastian Flyte e Charles Ryder: mais que amantes, amigos

Sebastian Flyte, o herdeiro sem compromissos da família Flyte, aristocratas de sangue azul, e Charles Ryder, o filho de um burguês viúvo, dividem um apartamento em Oxford e passam a compartilhar experiências conjuntas ao longo do ano de 1922. Sebastian, que é bastante excêntrico para o período, é um dândi sem nenhum propósito e ciente do vazio existencial que o cerca. Para Charles, a presença de Sebastian anuviava a depressão característica que marcava a sua vida, como na seguinte passagem: "com a chegada de Sebastian, aquelas figuras cinzentas pareceram esvanecer silenciosamen-

te na paisagem e sumir" (Waugh, 2017, p. 43), como se apenas a presença do aristocrata fosse o suficiente para dar outros contornos a sua vida.

Sendo assim, Charles tem consciência de que a vida poderia ser bem diferente por causa da ausência de Sebastian, como em

> muito antes de ficar amigo de Sebastian, eu já o conhecia de vista. Isso era inevitável, uma vez que, desde sua primeira semana em Oxford, era o aluno mais exuberante de sua turma, *por causa da beleza (fora de série) e das excentricidades (aparentemente sem limites)*" (Waugh, 2017, p. 44).

Então, antes mesmo de eles terem uma relação direta e estabelecida, Charles já tinha conhecimento sobre as peculiaridades de Sebastian e as admirava em silêncio, de longe. Aparentemente já sem um filtro, Charles retoma ao tópico da beleza de Sebastian para enfatizar "ele era arrebatador, com aquela beleza andrógina que na extrema juventude clama pelo amor e fenece ao primeiro vento frio" (Hesse, 2021, p. 47). As declarações são poéticas e sensíveis, motivadas por sentimentos verdadeiros.

Ao longo do romance, eles trocam mensagens emotivas por meio de cartas em que desabafam sobre a saudade, "breve partirei para Veneza, para ficar com papai em seu palácio do pecado. *Queria que você voltasse. Queria que estivesse aqui*. (...) *Com amor ou o que mais você quiser*, 'S'" (Waugh, 2017, p. 92) e presente em "solidão. *Sentia falta de Sebastian*" (Waugh, 2017, p. 290). Eles não medem esforços para declarar o quanto sentem a falta um do outro, ao ponto de um dos personagens comentar sobre eles: "quando vocês entraram, pensamos que fossem *bichas*" (Waugh, 2017, p. 140). Eles são próximos a esse nível de dependência e não se importam com o estigma, pois são intocáveis pelo poder simbólico do dinheiro.

Nesse ínterim, é relevante observar que Sebastian e Charles não sofrem nenhum tipo de represália pela narrativa em razão desse desejo que não conseguem cessar de sentir um pelo outro, como visto em "acho que você tem muito carinho por Sebastian. Conheço essas amizades românticas dos ingleses e dos alemães. Não é coisa de latinos. Acho que são muito boas, quando não se arrastam por muito tempo" (Waugh, 2017, p. 123). Pelo contrário, tais sentimentos são estimulados a existirem, levando-se em consideração de que é um relacionamento que preserva as estruturas hierárquicas em que a nossa sociedade é dividida. O carinho entre dois homens não pode ser impedido, desde que não haja algum tipo de consumo físico e carnal de tais afetos.

Em outro momento, definem novamente os sentimentos que um sente pelo outro como "uma espécie de amor que surge nas crianças antes

que elas entendam o seu significado. Na Inglaterra, aparece quando vocês já são quase homens; acho que gosto disso. É melhor sentir essa espécie de amor por outro rapaz do que por uma moça" (Waugh, 2017, p. 124). Por que esses sentimentos homoafetivos entre homens eram estimulados entre aristocratas daquele período? Por que há essa distinção entre sentimentos dedicados à mulheres e homens? Por que um homem não pode amar verdadeiramente uma mulher, transmitindo a ela sentimentos que já nutre por seu melhor amigo masculino? Compreendemos que a sociedade apoia a crença de que apenas um homem pode compreender o íntimo de outro homem.

Há um desejo tangível ao longo de todo a narrativa para que esses dois se tornem próximos em definitivo, mas eles se afastam. Como Sinclair e Eva, Charles acaba por se relacionar com a figura feminina mais próxima de Sebastian, que é a sua irmã, Julia, considerada a Sebastian de saias: "ela estava ao volante de um carro conversível. Eu a reconheci logo de cara, não havia como errar. 'Senhor Ryder? Pule para dentro.' *Sua voz era a de Sebastian e dele era o seu modo de falar*" (Waugh, 2017, p. 93). Desse modo, é notório que Julia era tão parecida com Sebastian, até mesmo no seu comportamento excêntrico. É a partir do seu relacionamento platônico com Julia que Charles, inevitavelmente, se afasta de Sebastian, porque ela, de certo modo, supre as suas necessidades quanto à dependência dessa amizade. Como Julia é muito parecida com o irmão, Charles acaba utilizando essa semelhança a seu favor, aproximando-se dela em definitivo. Essa distância entre os dois destrói com a sua amizade de forma irreparável e Sebastian nunca consegue se recuperar da decepção.

Considerações Finais

Pontuamos que as obras apresentam representações de homoafetividade característica de um período conservador e retrógrado, mas que cada uma delas possui um nível de intensidade para com o erotismo inserido no texto, sendo a mais antiga, *O Jovem Törless* (1906), a mais violenta e explícita das três em sua representação de uma masculinidade tóxica e violenta desde tenra idade. O amor entre homens, simbolizado por uma relação de confiança e confidência, é o que domina o ritmo do enredo das obras aqui selecionadas, sem necessariamente envolver relações sexuais explícitas, não sendo isto aqui considerado positivo ou negativo, mas apenas uma observação sobre a construção das obras.

Referências

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

FIORIN, José Luiz. Teoria dos signos. *In*: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à linguística**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 55-73.

HESSE, Hermann. **Demian**. Rio de Janeiro: Record, 2021.

GOMES, Renata Nascimento. BALESTERO, Gabriela Soares. ROSA, Luana Cristina de Faria. Teorias da dominação masculina: uma análise crítica da violência de gênero para uma construção emancipatória. **Libertas**, v. 2, n. 1, p. 12-33, jan./jun. 2016.

MUSIL, Robert. **O Jovem Törless**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

SILVA, Alessandra Maria Cardoso da. PRIOSTE, Cláudia dias. Masculinidades e Psicanálise: uma revisão de literatura. **Revista Científica Mutidisciplinar Núcleo do Conhecimento**, ano 6, e. 5, v. 1, p. 55-79, maio 2021.

SOUZA, Warley Matias. **Literatura homoerótica**. Joinville: Clube de Autores, 2020.

WAUGH, Evelyn. **Retorno a Brideshead**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Neca: a resistência pelo deboche e pela opacidade

Neca: resistance through mockery and opacity

Manuela Rodrigues Santos[1]

Resumo: A Literatura Transvestigênere conjura o trabalho de uma escrita encarnada como território estético e político que fissura a língua na qual a palavra está mancomunada com a reprodução de nossa ininteligibilidade. Nesse aspecto, o presente trabalho voltou-se para o conto "Neca", de Amara Moira, observando como, ao conjurar o pajubá e o deboche para contar nossas histórias desde nós mesmas, Amara Moira opera uma poética da opacidade que cria o estranhamento que faz pensar, que nos desloca para outros mecanismos de significação para além da inteligibilidade. Para tanto, acionamos as reflexões propostas por Jota Mombaça, Leda Maria Martins, Monique Wittig, Linn da Quebrada e Edouard Glissant.

Palavras-chave: Literatura transvestigênere. Estéticas de autoria feminina. Poética da opacidade. Deboche.

Abstract: Trans Literature conjures the work of an incarnated writing as an aesthetic and political territory that fissures the language in which the word is associated with the reproduction of our unintelligibility. In this aspect, the present work turned to the short story "Neca", by Amara Moira, observing how, by conjuring pajubá and humor to tell our stories from ourselves, Amara Moira operates a poetics of opacity that creates the estrangement that makes us think, which moves us to other mechanisms of meaning beyond intelligibility. To this end, we use the reflections proposed by Jota Mombaça, Leda Maria Martins, Monique Wittig, Linn da Quebrada and Edouard Glissant.

Keywords: Trans literature. Female authorship aesthetics. Poetics of opacity. Humor.

[1] Doutora em Literatura. Professora de Língua Portuguesa e suas respectivas literaturas do Instituto Federal de Sergipe, Campus São Cristóvão. E-mail: manuela.rodrigues@ifs.edu.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1867-8293.

*Artigo recebido em 29 de junho de 2024 e aceito para publicação em 28 de setembro de 2024.

Introdução

A transescrita promove uma escrita encarnada, não como espaço de verificação de uma verdade pessoal, senão fazendo da própria corpa um cenário escritural da dissidência e da escrita uma prática somática de experimentação de forças afetivas, de fluxos, vibrações, ritmos e velocidades; bem como um laboratório da linguagem, na qual o texto é burilado com diversas estratégias para disseminar, pluralizar, deslocar, demonstrar, abrir, cortar, *hackear*, fazer sangrar, descartar, interferir. A linguagem é um campo de batalha cujos efeitos nas corpas se projetam no traçado de cada palavra escolhida para contar nossas histórias desde nós mesmas.

Para Monique Wittig (2022), a linguagem é um campo de batalha no qual o poder está em jogo, estando a serviço do contrato heterossexual. Por isso, ela defende a necessidade de desmontá-la, transformando-a em ferramenta de subversão que atua desde dentro: "toda obra literária importante, no momento de sua produção, é como o Cavalo de Troia. Toda obra como uma nova forma funciona como máquina de guerra, porque seu propósito e seu objetivo é aniquilar as formas antigas e as convenções formais" (Wittig, 2022, p. 108). Se não existe um fora da linguagem, ao menos se pode perturbá-la desde o seu interior através dessa escrita encarnada. Em outras palavras, defende Linn da Quebrada,

> meio como um vírus... É, seria como esse cavalo de Tróia sim, porque é um presente. E com uma aproximação que não fosse uma relação enganosa, porque está tudo ali, já está tudo dito. Mas, é necessário uma atenção e ouvidos atentos, para que a gente perceba a linguagem. A linguagem é um campo que me interessa batalhar. É na linguagem e é pela linguagem [...]. Por isso o meu objetivo em jogar esse jogo de uma outra forma e com outras estratégias (Quebrada, 2021, online).

É justamente no interior da linguagem que a escrita de Amara Moira se torna uma tática de guerra ao propor uma revolução linguística em *Neca* (2021), seu monólogo em pajubá, explorando suas formas, seu vocabulário e sua linguagem literariamente não habituais que funcionará como essa máquina de guerra, como um modo outro de dizer o quotidiano das travestis que vivem nas ruas; bem como, outras formas de habitar os corpos, os prazeres, a existência. É, portanto, essa tentativa de universalizar o ponto de vista individual e subjetivo de quem escreve que, para Wittig (2022), transforma uma obra literária em uma máquina de guerra, isto é, uma produção contínua de afirmações de intensidades: "Com essa dor que nos dói esteja-

mos trabalhando também no nível da linguagem/manifesto, da linguagem/ação, aquela que transforma, aquela que faz história" (Wittig, 2022, p. 67).

Nesse momento, nossa escritora converte-se em uma guerrilheira da linguagem, explorando os ritmos, as visualidades, os gestos e performances do pajubá – eleição terminológica deste trabalho – ou bajubá[2], a linguagem das travestis elaborada através e para além da dor, fornecendo um arquivo sensível de uma transescrita encarnada comprometida com uma definição de literatura como ação estético-política e estratégia de fuga ou, quiçá, para fazer fugir. "Uma abordagem estratégica do tempo que visa operar no futuro por meio de uma leitura poética do presente do mundo, suas relações fodidas e as brechas radicais que elas comportam" (Mombaça, 2021, p. 104).

Contudo, se para Wittig (2022) a revolução linguística se dá com conceitos e formas que não são totalmente alheios à linguagem comum, pois deve ser compreensível dentro da mesma linguagem que pretende transformar; Amara Moira vai operar no não-entendimento, em uma poética da opacidade, em um outro sistema de iluminação e visualidade que entrega não entregando. Encontra-se uma nova chave que abre outros portais, outros tipos de conexão, outras formas de saber que não só a inteligibilidade. A autora utiliza o pajubá para embaralhar o mundo que nos é dado a conhecer em uma fabulação que cria entrelinhas, que borra e constrói escrituras outras, que trava. Porém, afirma Linn da Quebrada, "trava não é só o que tranca. A trava é aquilo que tem possibilidade de abrir. A trava é aquilo que protege como a trava de segurança, seja lá o que for. Mas é aquilo que tem a possibilidade de abrir" (Quebrada, 2021, online). Não é à toa que *Neca* (2021) se situa dentro de um projeto literário da autora, voltado para a escrita de um romance em pajubá.

A narrativa, então, ganha um primeiro esboço no episódio "diálogo que só se houve entre travestis", presente no livro *E se eu fosse puta* (2016/2018); posteriormente, é ampliado; tornando-se um conto com o título "Neca" publicado pela primeira vez na antologia *A resistência dos vaga-lumes* (2019) e depois ganha uma edição autônoma compondo o opúsculo *Neca + 20 poemetos travessos* (2021). "Do nada, a neca vai se tornando gigantesca, algo imprevisível" (Moira, 2021a, online). No entanto, o texto vem sendo reescrito e expandido com o objetivo de transformá-lo em um romance em pajubá com previsão de publicação para 2024 pela Companhia das Letras.

[2] A respeito do Pajubá/Bajubá é importante destacar dois aspectos: 1) a distinção entre as formas é uma questão de vozeamento ou sonoridade fonética que não modifica o sentido do termo, além disso, seu uso pelas travestis é indiferente, aparecendo as duas formas; 2) neste trabalho não entrarei na discussão linguística mais específica se o pajubá é língua, dialeto, jargão etc., optarei por tratá-lo como linguagem. Para um maior aprofundamento dessas questões, ver (Lima, 2017).

Neca: uma epistemologia travesti

O título, com uma potência lírica e política, explora a ambiguidade de uma palavra que

> vem do português e significa "nada": neca de pitibiribas; mas em pajubá significa "pênis" que é o que usam para tentar deslegitimar o nosso gênero. Essa duplicidade de sentidos, ao mesmo tempo tudo e nada, me parece muito significativa da existência travesti no Brasil. Uma existência que ao mesmo tempo existe, mas ela é negada. Então a gente está lá, mas não está. E aí, essa palavra vai forçando nossa existência, nossa presença-entrada no mundo (Moira, 2021a, online).

Desse modo, *Neca* (2021) é um conto, no qual uma narradora autodiegética conta suas histórias, não as escreve; estruturando-se em uma forma de monólogo. Mas especificamente, tem-se uma espécie de diálogo-narrativa que espelha o bate-papo na rua enquanto se espera pelo próximo cliente. Há a presença de uma interlocutora a quem a narradora se dirige, mas que funciona muito mais como um lugar de escuta e aprendizagem. Um diálogo retórico sem a exigência de uma resposta que pode ser visto como um ritual de acolhimento do jorro de fluxo de consciência com o qual vai narrando as alegrias e as tristezas, os desafios e as dores de ser travesti-puta: "Teve uma, uma vez, aquela necona odara, Amara do céu, que queria só dá..." e "só pra dizer que cobrou, aceitando, né, dona Amara" (Moira, 2021b, p. 18; 22). Constrói-se um jogo em que a narradora e a Amara-interlocutora são dois polos de uma mesma consciência, um fluxo contínuo de uma mente que ganha materialidade na fala. Pensamentos que se exteriorizam de forma que memórias, anseios, falas e ações se misturam na narrativa.

> Se eu já fiz sem o quê? Pegê? Passada, mona, a senhora quer me matar, né? Pele na pele é tia, faço a recheada não. Nem com namorado, pior raça aliás. Os ocós de hoje adoram tudo sem plástico, dão o truque, insistem, "mas eu te amo" e, se você não topa, ainda tem que checar sempre se escapole a neca, senão eles tiram o capuz e você só cata quando já tá dentro o recheio... ó o problema de gostar de ocó. E aí é ficar pê da vida, esse é certeza com pê, esfregar a fuça deles no asfalto e correr atrás de exame e jujuba no hospital. Se a bicha deixa no pelo (oras, a escolha é dela, o edi e a neca é de quem?, então não julgo), não deixa de ser uó, ocó que não sabe o que quer e começa o nhénhénhé logo que a Cláudia grita, aí se arrepende, chora, lembra dos filhos, a esposa em casa, "ai! não pode ser, que foi que eu fiz?", perguta se cê tá limpa, fez

> teste quando, "mas cê jura?" Cê jura. E o que eu mais canso de ouvir é "tou limpo, gata, sério, primeira vez que eu saio com travesti". Pra riba de moá, viado, se manca! É como se, só por ser travesti, a gente já tivesse e o bonito nunca. Gente podre. Primeira vez, primeira vez... pior quando o lixo esquece e, na segunda ou terceira que te vê, vem com esse equê, né? Aí junta o que quer desconto porque acha que tem necão (dezessete é necão, mona?, fala pra eles) ou porque acha que te trata bem (Moira, 2021b, p. 15-17).

Como se pode observar, os pensamentos, embora verbalizados, se organizam em um fluxo não-linear, um após o outro de forma quase ininterrupta. A organização do conto em um parágrafo único revela como as ideias vêm à mente de forma errante, uma certa ruptura com a sintaxe e, de algum modo, uma falta de coerência proposital resultante do jorro mental, da fluidez do pensamento que desvela a vida intimam da nossa narradora. Uma ideia encadeia-se rapidamente à outra em um fluxo contínuo no qual se perde a sequência lógica e a delimitação temporal entre passado e presente que se mesclam na desordem.

O conteúdo imbrica-se na forma, a memória grafa-se no corpo que a registra, transmite e modifica perenemente, ao mesmo tempo em que a materializa na fala. A performance engendra possibilidades de significância, a potência da palavra e seu poder de ação. Como afirma Leda Martins, "aquele que enuncia porta toda a responsabilidade do dito na voz do que diz, pois a palavra também é oráculo e mesmo ação" (Martins, 2021, p. 95). Consequentemente, constrói-se uma prosa poética que nasce das obsessões sonoras de uma língua em movimento, de uma linguagem que borra e fissura. Em outras palavras, declara Amara Moira,

> eu tenho uma obsessão com a reescrita, burilando o texto, buscando a frase mais poética. Mas é uma poesia que caiba na boca de uma travesti conversando naturalmente no dia a dia. Não quero uma prosa poética artificial, mas algo que una o mais absurdamente coloquial com o mais absurdamente poético em uma mesma experiência. E criar esse texto que é um jorro sem parágrafos ou capítulos. Mas um único parágrafo do começo ao fim (Moira, 2021a, online).

E, por acreditar que, por um lado, é essa língua viva que marca não só como falamos, mas também quem somos; por outro, a importância de se batalhar com a linguagem, fabricando novas formas de se constituir corpa, de ser e estar no mundo que o uso do pajubá ganha força ao transbordar,

ao ir além a partir de uma tecnologia linguística elaborada e utilizada pelas travestis e mulheres trans em seus processos de relação e embate com a sociedade cisheteropatriarcal. Uma linguagem que atravessa a formação de suas subjetividades e resistências: "Não é que eu tou te xoxando não, viu? É pajubá, a língua das bicha, aqui é tudo travesti" (Moira, 2021b, p. 12). Neste aspecto, defende Carlos Henrique Lima, "o pajubá faz parte de um projeto político e do âmbito do conhecimento que resiste aos discursos totalizantes e redutores, cuja força está no des-centramento, a movência do centro, na provocação de fissuras no âmago da nação [...]. Onde há pajubá, há potência de subversão e resistência" (Lima, 2017, p. 69).

Desse modo, o pajubá emerge, no processo de fabulação empreendido por Amara Moira, como uma forma de narrar o mundo desde a travestilidade, uma narratividade da vida, de uma epistemologia e uma cosmogonia travesti que inventa as possibilidades de uma existência para além das violências cisheteropatriarcais, evidenciando seu caráter literário ao explorar sua musicalidade, seus sentidos, sua poeticidade para produzir uma série de instrumentos de guerra que enfrenta essa linguagem que não apenas organiza a vida, dando-lhe sentidos; como materializa os discursos de opressão, os discursos que definem que vidas importam e quem é humano. E, assim, possibilitar que o poder colonial e cisheteropatriarcal possa ser deslocado. A literatura, então, possibilita uma experimentação espetacular em que é possível desafiar as ficções sexopolíticas que constituem a heteronação; pensar o impensável do pensamento cisheteropatriarcal; construir modos outros de existência, mundos outros possíveis, fissurando as relações de poder da sociedade e seus processos de subjetivação.

> A gente é obrigada a lidar com nossos corpos, com nossas palavras, com nossas realidades. E, de repente, quando escrevemos isso, torna-se chocante. As pessoas que não vivem essa realidade ficam chocadas quando relatamos estas questões. Eu quero trazer essa irreverência. Se somos obrigadas a lidar com esse conteúdo o tempo inteiro; se nossas experiências giram em torno disso porque a própria sociedade se organizou e nos excluiu, nos obrigou a viver determinadas realidades de formas compulsória; eu quero esfregar isso que a gente vive na cara da sociedade. Eu quero fazer com que a literatura seja um convite para que as pessoas vivam nossas experiências com nossas palavras (Moira, 2021c, online).

Mas em que consiste o pajubá[3]? É um dialeto que tem sua origem no Nagô e Yorubá presente nos terreiros de religiões de matriz africana – Candomblé e Umbanda – que aceitavam as travestis. "Assim vamos construindo nossa experiência com a religiosidade a partir desses outros lugares. Apropriando-se da linguagem dali para criar uma linguagem de grupo" (Moira, 2021c, online). Significando segredo, o pajubá é apropriado pelas travestis que precisavam construir uma espécie de código de sobrevivência e proteção, consolidando-se, a partir de 1960, como forma de resistência ao violento aparato estatal da Ditadura Cívico-Militar brasileira, estendendo-se aos primeiros anos de abertura política. Assim como a gilete, o pajubá nasce atrelado não só às vivências das travestis nas ruas e na prostituição; mas também à construção de uma voz própria de afirmação, reconhecimento e resistência, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade.

Contudo, se a criação do pajubá esteve conectada às línguas faladas nos terreiros, é importante destacar o papel das migrações tanto internas quanto externas, principalmente para a Europa, que possibilitou a incorporação de palavras e expressões provenientes de outros idiomas, ampliando o vocabulário e os significados. Em uma perspectiva antropofágica, o pajubá foi devorando e se apropriando do português que cada uma trazia, bem como das diversas outras línguas com as quais foi interagindo ao longo de suas vivências nas ruas. Em outras palavras,

> essa língua [yorubá] que emerge como arma de resistência do povo escravizado chega à boca das travestis que se amplia com as experiências migratórias, construindo um caldeirão linguístico que emerge da cultura travesti. De modo que o pajubá tornou-se um código, um dialeto, um outro modo de falar, de pensar e de entender o mundo (Moira, 2021c, online).

Assim, em *Neca* (2021), Amara Moira, com o pajubá, traz para o seu texto a coloquialidade da rua que flui para a escrita, construindo uma oralitura com inscrições performáticas e rasuras da dicotomia entre oralidade e escrita. Por meio de sua narradora, o gesto e a voz modulam na corpa e na

[3] Embora o pajubá tenha surgido e se consolidado como linguagem de proteção e resistência das travestis e mulheres trans, ele ultrapassou suas primeiras usuárias e se disseminou, tornando-se uma tecnologia linguística usada pela comunidade LGBTQIA+ brasileira. Carlos Henrique Lucas Lima aponta para a existência de um pajubá que extrapolou aquele consolidado historicamente, constituindo o que ele vem chamando de linguagens pajubeyras (Lima, 2017). Convém destacar também que mesmo sendo uma linguagem predominantemente oral, já é possível encontrar a sistematização e o registro das linguagens pajubeyras com destaque para "o dicionário das bonecas" (1992), de Jovanna Baby; "Bichonário" (1996), de Oracil Pedreira Santos Júnior; "Aurélia: a dicionária da língua afiada" (2006), de Ângelo Lip (pseudônimo de Vitor Ângela) e Fred Libi e do TENSU: dicionário bajubá/pajubá (2008), formato online, disponível em: https://tensu.blogspot.com. Sobre a dimensão histórica podemos citar: "Bajubá: memórias e diálogos das travestis (2019), de Gabriela Costa de Araújo e Bajubá Odara (2021), de Jovanna Baby.

grafia os saberes construídos em suas vivências nas ruas. Como afirma Leda Martins, "a palavra oraliturizada adquire uma ressonância singular, investindo e inscrevendo o sujeito que a manifesta ou a quem se dirige em um ciclo de expressão e poder" (Martins, 2021, p. 93), poder da voz da experiência que partilha os saberes adquiridos ao longo da vida.

Aqui, a palavra emerge como um corpo-coro, numa espécie de transcestralidade que reatualiza e movimenta o presente ao estabelecer-se como índice de sabedoria. "Esse saber torna-se evento não porque se cristalizou nos repertórios da memória, mas, principalmente, por ser reeditada na performance do contador/narrador e na resposta coletiva" (Martins, 2021, p. 93), mesmo que, em *Neca* (2021), esta resposta nada mais seja do que a escuta atenta de uma jovem travesti ainda recente no trabalho sexual que, ao ouvir a sabedoria da mais velha e experiente, parece unir-se a essa multidão transvestigênere, a esse corpo-coro que fala de si com suas próprias palavras. Em uma dinâmica que nos faz lembrar a pedagogia *griot* em seu processo de transmissão de conhecimento por meio da oralidade numa espécie de ritual de acolhida, de conselhos, de compreensão das violências, porque a existência travesti é uma existência de violências, de vidas que são experiencialmente compartilhadas.

> Cê não pegou a época, mas eu quando comecei (mulher, cê acha que eu vou te contar quando, né? Quantos cê acha? Tenho nem fintchy, olha essa cútis), então, lá atrás, viadinho de saia jamé que descia pra pista. Primeiro tinha que botar óleo no corpo, aí sim, e tinha que ser logo, bombadeira e cafifa de olho mal cê botou o pé na zona. E antes ainda, Geruza!, antes era ainda pior, época braba da polícia, a maledita correndo solta, todo dia uma bicha aparecia morta, e pra ganhar respeito das monas, meu amor, não era só óleo que precisava não, tinha que ter buceta no pulso, no pescoço, tudo. Hoje é mamão com zúquero, como elas dizem na Itália, umas blusinhas, umas sainhas, umas perlutam, às vezes nem perlutam, passada, então você agradeça as que lutaram, as que vieram antes. Quero ver se lá atrás quem teria a coragem! Você? Capaz (Moira, 2021b, p. 23).

Observa-se, pois, a performance da textualidade oral em um jogo marcado por colóquios de sons, frases, dicções, solfejos, interjeições, ritmos, pulsos que vão se entrelaçando às reminiscências, às reflexões de um presente no qual passado e futuro parecem fluir como uma espécie de rio subterrâneo, desvelando a vida como um permanente processo de mudanças, um devir que se realiza em uma temporalidade espiralar que marca a

tessitura da existência e seu vaivém contínuo, ao mesmo tempo em que gera modos outros de cumplicidade tanto nas relações entre narradora e interlocutora; quanto nas relações entre quem lê e o estranhamento que as formas lhe provocam ao participar também tornar-se interlocutor/interlocutora.

Em um contexto social marcado pela hiperiluminação, por um desejo excessivo de transparência e visibilidade, *Neca* (2021), ao experimentar modos outros de dizer, lança-nos para aquilo que Edouard Glissant (2021) vai proclamar como sendo o direito à opacidade. Em seu texto, Amara Moira operará uma poética da opacidade ao conjurar o pajubá, criando, por um lado, o estranhamento que faz pensar, que nos desloca para outros mecanismos de significação para além da inteligibilidade. "Conceber a opacidade do outro para mim, sem repreendê-lo, por minha opacidade para ele. Não preciso 'compreendê-lo' para me solidarizar com ele, para construir com ele, para amar o que ele faz. Não preciso tentar tornar-me o outro (adivinhar o outro) nem fazê-lo à minha imagem (Glissant, 2021, p. 223).

Neste aspecto, o opaco não significa ser obscuro, mas estabelecer formas outras de iluminar, de jogar com o saber-ignorar que não se reduz ao signo, mas à força, aos afetos, aos encontros. A opacidade como aquilo que me mobiliza ao partir de um lugar incapturável como significado e, por isso, não pode ser reduzido ou encerrado em uma lógica fechada; ao contrário, faz emergir um pensamento que se abre à confluência, à imprevisibilidade, à circulação, à travessia. É o encontro com o estilhaçamento. É a quebra. Ao conjurar o pajubá, Amara Moira elabora estratégias de fuga que se posicionam além do cercado do inteligível, à sombra dos regimes de representação e registros da opacidade. Ela corta o mundo com delicadeza ao construir uma língua bifurcada que conclama um duplo movimento: falar e produzir uma certa opacidade para que os modos de compreender sejam ambivalentes. Como diz Jota Mombaça,

> como a gente pode ser apagada e ainda assim não se tornar transparente? Não ser silenciada e ainda assim não ser completamente traduzida? É aí que chamo de língua bifurcada. E é com essa inteligência que devemos entrar na arena do mundo feito contra nossa existência. Incorporar uma forma de resistência que habita a ambiguidade, a opacidade. Reivindicar o direito a se esvanecer nas sombras (Mombaça, 2018, online).

No entanto, é importante destacar que o pajubá na obra de Amara Moira também emerge como um portal que ao ser evocado nos permite acessar a travestilidade que está no centro de um debate político; bem como

a construção de uma identidade concebida como fluidez, como algo que não quer definição – mulher, mona, bicha, trans, travesti – que questiona as tentativas de enquadramento. Ao recusar ser encaixotada, revela uma existência múltipla na qual a identidade é um instrumental e não uma ontologia.

Ao mesmo tempo em que coloca tais questões, a narradora também descortina que ser travesti significa reconhecer que existe um ritual. Um ritual de violência e de resistência por meio do qual se constrói vínculos, afetos, novas formas de parentalidade e de irmandade forjadas naquilo que Vilma Piedade (2017) chama de dororidade, a dor de ser uma existência de violência. Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pela transfobia, pela negação da vida: "O lixo é o maldito, um penoso, um verme, mas quem se sente um lixo é você, quero morrer quando isso acontece" (Moira, 2021b, p. 19).

Na fala da narradora é possível observar os limites e borrões do sistema de gênero; bem como de um movimento quer da sociedade quer da própria comunidade que a todo o tempo pergunta quem é travesti, quem é trans e o que seria CD[4]? O que as difere? Quem pode dizer o que é necessário para ser uma travesti, que vivências precisariam ser experienciadas para que alguém possa se definir travesti? Enquanto fala dessa travestilidade, nossa narradora fala de uma memória e de uma epistemologia travestis, de uma existência coletiva, compartilhada e marginal que resiste à chuva, à rua, às violências múltiplas sem perder a alegria de viver e o humor na maneira como encara esse mundo que nos é dado a conhecer. Reitera-se a afirmação da potência da vida, de uma epistemologia e de uma cosmogonia travestis nas quais "explorar-se, reiventar-se é uma forma de re-fazer essa des-feitura que é habitar um corpo travesti" (Leal, 2021, p. 31).

Convém destacar que o texto também é atravessado por uma postura putafeminista não só por defender a centralidade do sexo, inclusive do sexo pago, na nossa vida; mas também como a prostituição travesti é um mecanismo – financeiro, social e afetivo – de viabilização da existência. Sem perder de vista as dores, os estigmas e as violências enfrentadas quotidianamente, como as estratégias que os clientes/lixos usam para que as travestis abram mão dos dispositivos de segurança, como o uso de camisinha, por exemplo. É por meio de sua voz – travesti e puta – que os saberes que traz sobre papeis sociais, gênero, sexualidade e corpo começam a ter lugar e que "lutar por políticas públicas que garantam às mulheres mais e melhores op-

[4] CD ou Cdzinha é uma palavra que representa o abrasileiramento da expressão crossdresser. É uma pessoa que performatiza contingencialmente o gênero oposto ao que lhe foi designado ao nascer cuja orientação sexual pode ser diversa e a identidade de gênero é uma expressão da transgeneridade.

ções de vida, lutar por equiparação salarial entre homens e mulheres e lutar pelos direitos das trabalhadoras sexuais não são, e não podem ser, excludentes" (Prada, 2018, p. 68).

Outro procedimento bastante presente na transescrita de Amara Moira e que também atravessa a narrativa de *Neca* (2021) é a ironia humorada, chamada aqui de deboche, que se articula com sua escrita pós-pornô de ressignificação do sexo e suas experiências. Em sua transescrita, o deboche não se resume à galhofa, ao contrário, ele se filia ao riso bergsoniano enquanto potência humana no qual estão emaranhados o social, o estético e o político, porque faz parte da vida, tornando-se, como o pajubá e a gilete, mais um instrumento de resistência das travestis, mais uma forma de suportar o mundo.

Assim, em *Neca* (2021), o deboche evoca o riso, a ironia, o humor e o burlesco para fazer rir e questionar as pretensas verdades do mundo que nos é dado a conhecer. Por isso, em Amara Moira, o deboche aproxima-se ou mesmo faz uso do *camp*, "um certo modo de esteticismo, uma maneira de ver o mundo como fenômeno estético" (Sontag, 2020, p. 351) que se caracteriza pelo exagero, pelo humor, pela estilização da vida que implica uma revitalização do lúdico da linguagem, das situações quotidianas e da forma como se olha o mundo.

"É um modo de sedução – que emprega maneirismos espalhafatosos, passíveis de dupla interpretação, gestos cheios de duplicidade, com significado espirituoso para os conhecedores e outro, mais impessoal para os de fora. [...] Por trás do sentido público 'certinho' em que se pode entender algo, encontra-se uma experiência pessoal cômica daquela coisa" (Sontag, 2020, p. 354). E é justamente por fazer rir em meio a coisas sérias que o deboche em *Neca* (2021) torna-se uma gilete que vai abrindo a carne da sociedade, revelando o quotidiano das travestis que vivem nas ruas de modo que "a sociedade possa se ver ali, se ela tiver disposta a fazê-lo" (Moira, 2021a, online).

> Doidas. Lá, aqui, onde for, o povo é tudo doido, não é só dar ou comer que eles querem não, querem também cunete (olha o que eles têm coragem, mona, tascar a linguona, e aí eles fazerem, ok, pó cavucá à vontade, boca é sua, mas e a cara de pau de perguntar se eu faço? Arrepio só de pensar, aquele edi suado, cheio de pelo, nena e ofofi gritando, só os tarzanzim dependurado: - Uôuôuôuô!), aí oral querem sempre, sempre sem guanto, aquela neca uó, último banho sabe-se lá quando, e que a gente ainda chupe se deliciando o sacão peludo, pelancudo dele (affe!), fora o leitinho na boca, a minha, e todos, todos, parece até ensaiado, "confia em mim, sou casado, doador de sangue" (Moira, 2021b, p. 12-14).

Seu deboche evidencia as feridas e as hipocrisias sociais ao mesmo tempo em que chama a atenção para a necessidade de se construir uma política da existência que enxerguem as travestis como vidas que importam, bem como dispensem novos olhares sobre o trabalho sexual, duas importantes questões que atravessam o projeto literário da escritora.

Considerações Finais

O deboche, assim como o pajubá, é linguagem compartilhada que vai organizando a fabulação proposta por Amara Moira em seu processo de escrita ao mesmo tempo em que se tornam ferramentas de uma espécie de contra-dispositivo catártico-político que, de um só golpe, ameniza as cicatrizes das existências dissidentes, revela modos outros de ser e estar no mundo e a força do texto literário como máquina de guerra a empoderar nossa guerrilheira da linguagem não só a desmontar a língua que nos cria e nos mata; mas também a fabular mundos outros possíveis.

Referências

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, 254p.

LEAL, Abigail Campos. **Ex/orbitâncias**: os caminhos da deserção de gênero. São Paulo: GLAC Edições, 2021. 216p.

LIMA, Carlos Henrique L. **Linguagens pajubeyras**: re(ex)sistência cultural e subversão da heteronormatividade. Salvador: Devires, 2017. 236p.

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 256p.

MOIRA, Amara. **Live Neca – Amara Moira e Marcelino Freire**. O sexo das palavras projetos editoriais, 21 jun. 2021a, vídeo (1h08min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EjsijO9inJo&t=953s. Acesso em: 24 maio 2024.

MOIRA, Amara. **Neca + 20 poemetos travessos**. Uberlândia: O sexo da palavra, 2021b. 64p.

MOIRA, Amara. **As línguas do Brasil** – mesa com Amara Moira, Julie Dorrico e Geovani Martins [dia internacional da língua portuguesa]. Museu da língua portuguesa, 05 maio 2021c, 1 vídeo (1h15min) Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Knz=-N5AJMtw&t-3311s. Acesso em: 25 maio 2024.

MOMBAÇA, Jota. **Facas para uma travessia**. [entrevista concedida ao] Grupo de pesquisa e extensão África nas Artes (CAHL/UFRB). Conferência Ecos do Atlântico Sul, Salvador/BA, 24

abr. 2018, 5 vídeos (média de 06min por vídeo). Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLDROBbUuWit1u1fbJWK63_NGEfD_2ZPav. Acesso em: 08 maio 2024.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021. 144p.

PIEDADE, Vilma. **Dororidade**. São Paulo: Editora Nós, 2017. 64p.

PRADA, Monique. **Putafeminismo**. São Paulo: Veneta, 2018. 108p.

QUEBRADA, Linn da. **Utilizo muito a palavra como feitiço**. [Entrevista concedida a] G.G Albuquerque. Revista Continente, edição 250, Recife, 01 out 2021. Disponível em: https://revistacontinente.com.br/edicoes/250/rutilizo-muito-a-palavra-como-feiticor. Acesso em: 09 maio 2024.

SONTAG, Susan. Notas sobre o *camp*. *In*: **Contra a interpretação e outros ensaios**. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. p. 346-367.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero e outros ensaios**. Tradução: Maíra Mendes Galvão. Belo Horizonte: Autêntica, 2022. 141p.

A subversão da identidade na obra de Hilda Hilst

The subversion of identity in the work of Hilda Hilst

Ana Elisa Volpato Ortolano[1]

Resumo: Este inusitado trabalho busca colocar em diálogo a teorização do sexual, da sexualidade e do político na teoria queer e na psicanálise com a obra de Hilda Hilst. Para tanto, primeiro realizamos uma resenha do livro *O feminismo é feminino? A inexistência da Mulher e a subversão da identidade* (2021), onde Moreira propõe uma leitura psicanalítica dos modos de se fazer política no feminismo *queer.* Depois, analisamos o funcionamento dos personagens-narrador na novela *A Obscena Senhora D.* (1982/2001) e a sátira e a subversão do humano pela figura da poeta-povo-velha-porca-louca nas crônicas do livro *132 crônicas: Cascos & Carícias e outros escritos* (1998/2018). Nossa aposta é de que há algo da ordem de uma política feminina em jogo na obra hilstiana.

Palavras-chave: Teoria queer. Psicanálise Freudolacaniana. Política. A Obscena Senhora D. 132 crônicas: Cascos & Carícias e outros escritos.

Abstract: With this unusual work we seek to create dialogues between the theorization of the sexual, sexuality, and the political in queer theory and psychoanalysis and the work of Hilda Hilst. To do so, we first wrote a review of the book *Is feminism feminine? The inexistence of the Woman and the subversion of identity* (2021), in which Moreira proposes a psychoanalytic reading of the ways politics are done in queer feminism. Then, we analyzed the functioning of the narrator-characters in the novel *The Obscene Madame D.* (1982/2001) and the satire and subversion of the human being by the figure of the poet-folk-old woman--female pig-mad in the chronicles of the book *132 chronicles: Hooves & Caresses and other writings* (1998/2018). We think it is possible to say that something in the realm of female politics plays a role in the Hilstian work.

Keywords: Queer theory. Freudolacanian psychoanalysis. Politcs. The Obscene Madame D. 132 chronicles: Hooves & Caresses and other writings.

[1] Doutoranda pela Unicamp; Membra do Grupo de Pesquisa PsiPoliS (Psicanálise, Política, Significante) e do Grupo de Pesquisa Mulherando. E-mail: anaelisa.volpatoort@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6398-1588.

*Artigo recebido em 27 de junho de 2024 e aceito para publicação em 30 de setembro de 2024.

Introdução

> Antes de ser mulher sou inteira poeta.
>
> (Hilst, 1980, o.77).

O presente trabalho propõe gestos de leitura da obra hilstiana – especialmente de suas crônicas e de sua novela *A Obscena Senhora D.* (1982/2001) – buscando responder ao poema-provocação VI dos Dez Chamamentos ao Amigo do seu livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (2013, p. 234):

> Sorrio quando penso
> Em que lugar da sala
> Guardarás o meu verso.
> Distanciado
> Dos teus livros políticos?
> Na primeira gaveta
> Mais próxima à janela?
> Tu sorris quando lês
> Ou te cansas de ver
> Tamanha perdição
> Amorável centelha
> No meu rosto maduro?
> E te pareço bela
> Ou apenas te pareço
> Mais poeta talvez
> E menos séria?
> O que pensa o homem
> Do poeta?
> Que não há verdade
> Na minha embriaguez
> E que me preferes
> Amiga mais pacífica
> E menos aventura?
> Que é de todo impossível
> Guardar na tua sala
> Vestígio passional
> Da minha linguagem?
> Eu te pareço louca?
> Eu te pareço pura?
> Eu te pareço moça?
>
> Ou é mesmo verdade
>
> Que nunca me soubeste?

Longe da empreitada claramente reducionista de querer esgotar as multiplicidades de respostas possíveis, desejamos, pelo contrário, deixar estas perguntas reverberarem e nos guiarem a um percurso de leitura. Nossa aposta é a de que, se há algo de político em jogo na obra de Hilst, uma das autoras mais profícuas e famosas pelos seus mil modos de nomear algo da ordem do sexual, é no modo que ela testemunha algo dos interstícios entre identidade e sexualidade que ele (também) pode estar. Para tanto, convidamos ao diálogo inicial, os dois campos de conhecimento que talvez mais tenham se debruçado sobre estas questões: a psicanálise freudolacaniana e a teoria *queer*.

Abordagem teórica

> A desconstrução da identidade não é a desconstrução da política.
> (Butler, 2018, p. 198).

> [...] a monstruosidade caótica de falas sem perspectivas e beleza bruta de singularidades que não se localizam.
> (Safatle, 2016, p. 15).

No livro *O feminismo é feminino? A inexistência da Mulher e a subversão da identidade* (2021), a psicanalista e feminista Maíra Marcondes Moreira propõe uma leitura psicanalítica dos modos de se fazer política dentro do feminismo *queer*. Esquivando-se das polêmicas entre os dois campos, a autora propõe alguns pontos de encontro entre estas teorias e práticas:

1. Corpo fundado na linguagem (não há corpo pré-discursivo).

2. Crítica a uma visão positivada, essencialista e determinada de sujeito, nos moldes do humanismo e da psicologia.

3. A subversão do sexual (a impossibilidade da ordenação e da domesticação da sexualidade).

4. Insuficiência das identidades de gênero ou da divisão dos semblantes civilizatórios – homem e mulher – diante da sexualidade.

Para destrinchar cada ponto e chegar no argumento central da autora de que o feminismo *queer* seria um feminismo mais feminino (em termos psicanalíticos) do que se desconfia, percorremos brevemente seu inusitado caminho de pesquisa:

Psicanálise Freudolacaniana

De começo, a autora irá ressaltar que não há a categoria homem ou mulher para a psicanálise, o que há são modos de gozo (modos como o sujeito se posiciona diante da castração). A diferença sexual se inscreve na divisão entre o gozo fálico (masculino) e o gozo não-todo (feminino). Apesar de se manter o binarismo homem/mulher, não há nada que remeta a sexualidade ou gênero, na medida em que "mulheres" podem ocupar posições fálicas e o contrário.

Na tábua da sexuação[2], onde Lacan (2008) escreve e esquematiza estes modos de gozo, há do lado direito o masculino e no esquerdo o feminino:

No lado masculino da tábua, temos "existe x" que é uma figura de exceção à castração, o que se refere ao mito patriarcal do pai da horda, aquele que não era submetido à lei e tinha acesso a todas as mulheres. Seus filhos se organizam e se rebelam e matam o pai (para ter acesso às mulheres, inclusive, a que seguirá proibida, que é a mãe). Com o assassinato do pai incide a castração e a proibição do incesto (além da culpa), permitindo que os homens se reúnam e estabeleçam laços entre si como iguais. Por isso, neste lado, é possível a fundação de um conjunto em que cada membro é um particular de um universo, e a uma lei universal válida para todos.

Já no lado feminino da tábua[3], não há uma função de exceção, pois não existe a mulher que escapou à castração e por isso encarna a lei (não há um mito do matriarcado). É daí que vem o famoso e incômodo aforismo lacaniano "A mulher não existe". Há, portanto, a ausência de um significante capaz de designar ou representar "A mulher", e consequentemente, a impossibilidade de se fazer um conjunto de mulheres "iguais" e "universal". Este gozo é bifurcado: atravessa também para o outro lado da tábua, sendo assim, é um gozo-não todo submetido à lógica fálica.

Desse modo, se o gozo masculino está próximo das palavras e das coisas, o gozo feminino está mais próximo do nada. Cada mulher precisa se haver com essa ausência e inventar para si mesma um modo, destino ou resposta para o seu ser de mulher, sendo este o seu sexo biológico ou não. É na sua intimidade com o nada que a mulher, em um movimento criativo, tece possibilidades para esse vazio, abrindo caminho para a invenção.

---

[2] Que pode ser consultada aqui: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952008000100003.

[3] Para não ficar tão abstrato, podemos pensar, com Lacan (2008), no termo "mística" que ele usa para designar homens e mulheres que se colocam do lado não-todo. E ele diz que, de forma nenhuma, é possível separar política do gozo místico, na medida que eles testemunham algo a mais no que experimentam. É um gozo nada utilitário. Similar também as experiências de "enamoramento", de arrebatamento, próximo a noção de erotismo de Bataille (1994): não é um gozo do ter, mas ao contrário, é o que leva o sujeito a uma experiência de despossessão, de perda, de dissolução das imagens que antes asseguravam o Eu.

Teoria *Queer*

Na teoria *queer* de Butler (2018) o sexo é pensado como efeito de estruturas gerativas (o poder não é só coercitivo, ele é produtivo): o sexo é performado por atos reiterativos e citacionais, como os de nomeação, em que os sujeitos são hétero-designados, e que precisam ser repetidos para materializar o sexo no corpo, a diferença sexual e a heterossexualidade. O que torna os corpos inteligíveis é a suposição ilusória de uma identidade por detrás dos atos. Ou seja, as normas regulatórias do sexo atuam de forma performativa para construir a materialidade dos corpos.

O poder é o que produz normas de reconhecimento e de leitura do que seria humano. Mas isso tem um exterior constitutivo, pois aquilo que escapa à norma, é ininteligível como "humano" e produzido como seres abjetos, não humanos. Os corpos *queer* são exatamente o que se apresentam como inumanos (escapam das normas de inteligibilidade e reconhecimento). São corpos tão distantes da figura do que se entende por "humano" e por "normal" que são rechaçados pela sociedade, como se sua mera existência colocasse em risco a existência daqueles que possuem o status de "pessoa".

Esta face segregadora do humanismo é apontada por Butler quando ela coloca a cilada que está em questão: a norma sempre produz um resto, o que está fora, e a potência dos corpos *queers* é a reivindicação de uma dignidade na opacidade, sem apagar que a diferença é fruto de um regime histórico de opressão, mas também sem deixar de apontar a violência do "convite" a assumir uma das posições inteligíveis como "humano", porque esta põe em risco a singularidade de cada sujeito e de cada corpo, e a diferença em sua potência. Deste modo, ao invés de tomar os atributos e predicados como solo pré-político para que haja reivindicações e propostas de inclusão para que os "outros", as minorias sociais, os "não contados", passem a pertencer também a categoria daquilo que é reconhecido como "humano", que é o modo como as políticas identitárias operam, o que as políticas *queer* trazem à tona é o reconhecimento da opacidade, da negatividade e da indeterminação.

Não há para Butler (2018) a possibilidade de aceder a um lugar anterior em que não há regulação dos corpos. Há um para-além dessa regulação, pois a norma é constitutiva e produtiva, ela é a condição para os corpos que governa. A proposta assim, não é uma desarticulação de toda identidade, mas uma política de coalizões: não negar que há momentos em que é preciso representações em políticas reivindicatórias (a necessidade institucional, por exemplo, de reivindicar um estudo de literatura de mulheres), mas não se fixar a isso – uma possibilidade de se fazer política a partir de identidades

contingentes e incompletas, de acordo com o contexto e objetivo político específico. O que Butler (2018) propõe não se trata simplesmente de uma negação da universalidade, mas da possibilidade de pensá-la fora da lógica dos atributos (uma abordagem antifundacionista, que não supõe a identidade como premissa ou a unidade como necessidade e objetivo político).

Uma política comprometida com a possibilidade de alternativas às configurações políticas existentes: uma coalizão aberta, uma proposta de grande potencial subversivo: o abjeto, o inumado, é aquilo que denuncia a fragilidade da noção determinada de "humano". Um sujeito, assim, que se reconhecesse como atravessado por algo que escapa às identidades e nomeações, que se reconhece enquanto indeterminado, abre um potencial político a partir da sua incompletude e de seu lugar entre o indeterminado e o inumado (identificação com o que parece expulso da reprodução normal da vida).

O feminismo *queer* e a política do não-todo

Após este percurso, Moreira (2021) irá argumentar que a proposta de Butler (2018) vai de encontro ao gozo feminino na sua bifurcação: uma ancoragem fálica na forma de uma identidade provisória que exige reconhecimento, ao mesmo tempo em que aponta para a sua impossibilidade de nomeação e de representação. Uma política de coalizões, uma política não-toda. Seria uma política subversiva, pois ao resistir à categorização, unidade e universalização, estaria, talvez, mais propensa a invenções dentro do campo da política. Assim, tanto a psicanálise quanto o feminismo *queer,* estariam interessados nos modos como os sujeitos lidam com as normas, as subvertem e encontram espaços de singularidades para produzir novas formas de vida.

É um alerta a cilada imposta aos movimentos sociais em nossa época: a presença de um traço positivo capaz de distinguir seus membros, a paixão pelo Um e a universalidade de suas pautas são modos de fazer política seguindo uma norma identitária ou uma perspectiva masculina (em termos psicanalíticos). Esta tentativa de incluir aquilo que fora excluído, ainda que garantam acesso a direitos – no funcionamento cínico, como apontado em Butler (2010), em que as populações expostas a violência estatal arbitrária não tem outra opção que apelar ao mesmo Estado contra quem precisam de proteção[4] -, pode contribuir para o apagamento subjetivo de determinado grupo.

[4] "[...] para las poblaciones expuestas a la violencia estatal arbitraria que, a menudo, no tienen otra opción que la de apelar al Estado mismo contra el que necesitan protección" (BUTLER, 2010, o.46).

A psicanálise[5] e a teoria *queer* denunciam, assim, no desejo de totalizante e excludente do discurso do mestre (atualmente, da ciência e do capitalismo), que necessita do assassinato daquele que faz exceção, o pai da horda, para se fundar o universal, a face segregadora do humanismo: a tentativa de homogeneizar os corpos, em torno de Um, em torno da figura do Homem, produz, inevitavelmente, a violência e a marginalização do diferente. A proposta, assim, é de uma política do contingente, do indeterminado, de uma multidão de corpos singulares, combatendo esta política homogeneizante do Homem.

Análise do texto literário

> Pensar "Política" deveria ser uma nova maneira de pensar. O ranço colado às palavras do universo político é cada vez mais aderente e tosco. [...] O importante é arrancar as máscaras, recriar ação e palavra, mover-se corajoso, nítido, íntegro. Os cínicos dirão isso não é Política, é poesia e ingenuidade. Que seja. É assim que seria para mim o verdadeiro homem político: poeta no seu sentido mais fundo, intenso e livre. Ingênuo a ponto de tomar para si mesmo a dor do outro. E tentar extirpá-la.
>
> (Hilst, 2018, p. 191).

Após este percurso, conceituamos o que seria o político em jogo na obra de Hilda Hilst: aquilo que suspende as normatividades (e não as alteridades), ao perturbar os limites do humano[6] e até mesmo os limites do que nos é instituído enquanto político. O poeta, tal como no poema-provocação do início, não faz parte do "o homem", graças a "tamanha perdição" de sua linguagem passional que não permite "que verdadeiramente" o saibamos, isto é, a impossibilidade de dar-lhe um contorno de uma identidade fixa ou transparente: não cabe em nenhum lugar da sala sua embriaguez. Veremos como isto funciona na novela e nas crônicas da autora.

---

[5] Para outros trabalhos que reivindicam uma psicanálise politicamente implicada ver: Pedro Ambra em *O ser sexual e seus outros: gênero, autorização e nomeação em Lacan* (2022), Maíra Moreira em *Fins do sexo: como fazer política sem identidade* (2022), Christian Dunker *Lacan e a democracia* (2022) e Vladimir Safatle em *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo* (2016).

[6] "[...] Outro percurso na obra de Hilda Hilst é de suas intestinações, seus espaços de gruta e intimidade lodosa, onde o grotesco e o patético emergem numa linguagem sem pudores. Um modo de ser do sujeito do discurso que revela o humano sob a pele do bicho que habita o homem." (Busato, 2015, o.11).

Personagens turvos, fugazes e radicalmente contingentes

Em sua crônica "Ridendo Castigat Moraes", Hilst escreve uma anedota da relação entre dois colegas escritores, em que um deles era sempre muito incisivo na crítica aos textos do outro, dizendo: "Tu não tens fôlego, meu chapa, tudo acaba muito depressa, tu não desenvolve o personagem, o personagem fica por aí vagando, não tem espessura, não é real" (2018, p. 110). Ao que o outro rebatia: "Mas é isso que eu quero dizer; não quero contornos, não quero espessura, quero o cara leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, o cara flutua sim, mas é vivo, mais vivo do que se ficasse preso por palavras, por atos, ele flutua livre, entende?" (2018, p. 110). Ao final, os dois se encontram na praia e após algumas caipirinhas o criticado convida o outro a nadar até uma ilha. Enquanto o crítico se afogava, o outro nadava um borboleta rápido, harmonioso e cheio de vigor – "fôlego é isso". E dedica ao outro esta crônica "um texto leve, conciso, apressado de si mesmo, livre de dados pessoais, muito mais vivo do que ele morto" (2018, p. 110).

Este texto sarcástico constitui uma espécie de meta crítica literária que vai muito de acordo com que Pécora (2010) aponta na forma de escrita da autora: os personagens-narradores de Hilst não adquirem qualquer tipo de profundidade psicológica, eles mal alcançam a estabilidade de um nome próprio: tão logo aparece um nome, ele já é derivado em vários outros da mesma raiz – "Hillé, Obscena Senhora D, Desamparo, Abandono, Derrelição, D[7]". Eles são múltiplos e articulados entre si, com pouco traços estilísticos que os distinguem e incapazes de produzir uma unidade: em *A Obscena Senhora D*. (1982/2001), por exemplo, a voz da narradora Hillé (que conta a própria história) se mistura com a do autor implícito, com a do seu marido Ehud (tanto depois de morto como quando vivo, numa temporalidade que borra os limites entre passado e presente), com a do seu pai morto, com a dos vizinhos, com a do Porco-Menino, etc. Ao mesmo tempo em que diz "[...] eu Nada, eu nome de Ninguém, eu à procura de luz numa cegueira silenciosa" (Hilst, 2001, p. 17.).

Seus textos são marcados por um anarquia de gêneros (literários, gramaticais, sexuais…) e por um fluxo dialógico-teatral repulsivo, sem narrativa, quase sem enredo e que não deixa-se de denunciar-se como linguagem e como linguagem sobre linguagem: fragmentos descaradamente textuais, disseminados alternadamente como falas de diferentes personagens que

[7] "Tudo parece caber nesse D vazio, em que talvez caibam ainda todas as demais letras, deste e de outros alfabetos, separadas ou combinadas entre si, compondo falas e escritos que tentam, sem repouso, entender 'isso de vida e de morte, esses porquês'" (Moraes, 2023, o.249).

irrompem, proliferam, interferem de forma descontrolada e disputam lugares incertos, instáveis e precários na cadeia narrativa da narração. Estes personagens-narradores, como Hillé, sofrem de algo como uma possessão: "o narrador, fazendo as vezes do cavalo, é sucessivamente montado por entes pouco definidos, imediatamente aparentados entre si, incapazes de conhecer a causa ou o sentido de sua coexistência múltipla e dolorosa no ofício de escrita" (Pécora, 2010, p. 14).

Acredito que, apesar de necessitar uma leitura e análise mais detalhada, esse modo caótico de falas e personagens não determinados e nem sequer localizáveis, pode ser relacionado ao modo à um gozo não-todo aberto ao infinito que se desdobra: não há como ordenar a narrativa e não há traços identitários determinantes ou predicados e atributos fixos – seus personagens ora são mulheres, ora homens, ora meio os dois ou nada disso[8], novos e velhos, não sabemos quase nada. Eles flutuam. É a porca-louca. Pura opacidade e indeterminação. Fora de qualquer possibilidade de contorno. Anormal e abjeta. Expulsa da reprodução normal da vida: no vão de um escada em uma casa, as vezes sai a janela e assusta os vizinhos. De uma intensidade inventiva e potente.

Poetas-povo-porcas-velhas-loucas contra o homem com sua verga-poder

As crônicas de Hilda Hilst, publicadas entre novembro de 1992 e julho de 1995 em uma coluna com seu nome no Caderno C do jornal campineiro O Correio Popular, causaram tamanho alvoroço que chegaram a ser acusadas do poder de "desmoronar preciosas famílias" (Fernandes, 1993, s/p). Através de uma linguagem sarcástica, uma das principais características destes textos é uma sátira do humano que rompe com qualquer pacto de cumplicidade com os leitores da classe alta campineira[9] e com o estado do mundo dominante da ordem legitimada, numa recusa ao nosso ver bem resumida nesta afirmação:

[8] "O idioma de Hilda não é fácil. Desliza por quatro gêneros: o masculino, o feminino, o neutro e o coletivo." (Chiara, 2018, p. 14).

[9] "Essas crônicas privilegiam um procedimento básico: colocam no centro da roda uma imagem caricata do leitor habitual do jornal, no extremo oposto do "leitor utópico" de que fala Boris Groys, o qual leria a obra exatamente como se gostaria que ela fosse lida. Hilda propõe como leitores de sua crônica velhos casais desanimados, saturados da própria companhia esvaziada; senhoras falsamente pudicas que simulam inocência escandalizada e a acusam de "nojenta" ao editor do jornal; representantes da "sociedade campineira" que, ao contrário do que supunham, não se distinguem em ignorância do "povão, caterva, populacho"; gente basicamente desesperada que, sem saber o que fazer do deserto da própria vida, aposta no alheamento de si como moralidade e no cultivo da boçalidade como trunfo da convivência." (Pécora, 2005, p. 26).

> E eu sou o quê, hein? Ah! Não! Não venham me dizer que eu faço parte da raça humana... no cu, gaivota, sou não, sou gente não, posso até ser uma excrescência, mas sou gente não, sou do Quinteto do Pégaso, sou de Sirius, sou de Andrômeda, mas Não Mesmo Daqui. Não venham me dizer que todo mundo é igual. A rodela talvez, mas sou gente não (Hilst, 2018, p. 104).

Estas crônicas foram escritas e publicadas entre os fins dos anos Collor até a ascensão de Fernando Henrique Cardoso e interpretam a cena política e social da década de 90 como trágica[10] e de um desencantamento e conformismo. Os seres humanos, o homem ou o homem político são significados como um "grupo vip seleto", ganhando vários nomes – "os ais", "as otoridade", "os indefectíveis terninhos", "os bundões assassinos", as "multi-irracionais", "homens engalanados, fraques e cartolas", etc: são os figurões, os empresários, os políticos, os presidentes, os banqueiros, os editores, os que fazem a guerra. A eles ela atribuirá a verdadeira crueldade e pornografia. Ela joga com diversos "semblantes fálicos dos mestres castrados", tal como em seu poema "O reizinho gay"[11]: o Collor e o Itamar Franco foram alguns dos alvos de suas sátiras.

E em confronto com eles, aparecerá sempre a "gente rara, louca naquele sentido de ousadia" (Hilst, 2018, p. 68), os poetas (e uma das autonomeações da personagem-autora das crônicas mais produtivas é a de "poeta" e a de "porco-poeta que me sei") "os poetas-ornitorrincos, aleijões da praticidade e do cotidiano, os líricos devastados, os inoportunos, os loucos-outsiders" (Hilst, 2018, p. 140). Este "poeta" que assim como os "latino-americanos" e "o povo" não existem para os poderosos ou "só existem para serem saqueados" (Hilst, 2018, p. 35). Um dos "nós" mais recorrentes nestes textos, é um "nós-latino americanos/brasileiros/fodidos" que inclui "uma multidão excluída" e "os poetas que são sempre exilados", porque o poeta é o "irmão do escondido das gentes" que tem em si "todos esses que passam, nas manhãs, carregados de medo, de pobreza" (Hilst, 2018, p. 156), tendo um título de suas crônicas um jogo com a famosa frase de Marx: "Poetas de todo mundo, uni-vos! ". "[...] o artista, para Hilda Hilst, não compactua com o Poder, não dissimula (dissimulação é diferente de ficção), ele resiste" (Fernandes, 2020. p. 107).

---

[10] "O Brasil sem-vergonha de Collor e PC Farias, dos anões do orçamento, das famigeradas "sobras" de campanha, da chacina da Candelária, da impunidade generalizada, da arrogância boçal dos ricos, que são sempre novos-ricos, da parvoíce do plebiscito da monarquia, das negociatas do FMI, do roubo da Previdência, da secular indústria da seca, da prostituição infantil, da privatização cavilosa...[...] É passar os olhos pelas crônicas de Hilda Hilst e conhecer, de um golpe, que o Brasil é um desastre persistente, fruto do que ela chamaria de pornocracia, ou reino da pornografia inata. A justa indignação, entretanto, nunca implicou a perda de humor; ao contrário, deu-lhe um mar de metáforas escabrosas." (Pécora, 2005, p. 24).

[11] Que pode ser lido em: https://www.revistapixe.com.br/hilda-hilst.

Há um poder de nomeação que é revertido – os outros a nomeiam de "louca" e "porca", isto é, fora do regime de legibilidade do "humano", e ela então nomeia este "humano" que a nomeia como os verdadeiramente loucos, no sentido de violência e de crueldade: "[...] me chamaram de louca. Estou acostumada com tal rótulo e antes louca do que pérfida, nojenta e gélida, pactuando com a maioria dos humanos" (Hilst, 2018, p. 57). A acusada se transforma em acusadora para apontar o dedo para os outros, dando a ver a própria dinâmica da reversão da qual a língua é capaz. Algo parecido está em jogo quando ela "sexualiza o corpo do homem", revertendo assim o lugar de objeto que recebe de um olhar masculino, dizendo que o mais importante seria cortar-lhes a cabeça (que é desnecessária) e mostrar "a verga", para ver se é boa o suficiente, fazendo eco a dizeres machistas, mas invertido, de modo que o sarcasmo desconstroi os significados cristalizados:

> Acho muito saudável o modismo de nus masculinos em certos clubes para mulheres**.** O triste é que não fiquem completamente nus. Porque, afinal, o que há com o "pantaleão", ou "ferramenta", ou "cana", ou "camandro", ou "ponteiro", o que há com ele que não pode ser visto? [...] Mas todo o resto (!) é importante: dorso, omoplatas, cintura, ancas, nádegas e aquilo tudo lá de cima que nesse instante também podemos chamar de "envernizado", ou "coluna do meio",[..] Importantíssimo. Vejamos: você está ali deitada, projetando aquele cara apolíneo, e vai descendo o olhar, descendo, descendo, e, de repente, o susto, aquela "bimbinha", aquela "gunga", aquela "bilola". Que maçada! [...] (Hilst, 2018, p. 19).

E por último e talvez mais importante, ela coloca em jogo algo tão silenciado – uma sexualidade, de certo modo única, senil. Chegando a propor um "bordel geriátrico" e que as velhas sem dentes são a nova sensação do sexo oral.

> Convenhamos: nada mais difícil do que admitir uma erótica senil. Aos velhos normalmente se atribui uma castidade absoluta, só comparável ao "sexo dos anjos", ou, na via oposta, uma incontestável inclinação à perversidade.[...] Empurrado para esses pólos extremos, o erotismo dos idosos fica condenado ao silêncio, até mesmo em tempos que se gabam de uma suposta "liberalidade sexual". [...] Dessa forma, o que Hilda Hilst coloca em cena é um erotismo prosaico e suscetível à passagem do tempo, que vem desmentir tanto o ideal do bom velhinho casto quanto a figura do idoso perverso que representa uma ameaça aos valores da família e da sociedade. Aliás, como sugere o texto, se o sexo permanece

> na velhice, também ele envelhece, e isso acontece em paralelo ao resto do corpo, sobretudo àquelas partes mais voltadas aos prazeres da sensualidade (Moraes, 2015, p. 116-117).

Considerações Finais

Arriscaríamos dizer, após este percurso, em um ensaio de resposta ao poema-provocação de Hilst, que é político o modo como ela inventou um modo singular de ser um sujeito feminilizado na escrita: tecendo uma poética-degenerada que hora denuncia que "quando se fica uma velha-mulher, aí somos simplesmente loucas, putas velhas, poetisas sacanas, asquerosas" (Hilst, 2018, p. 241) e reivindica reconhecimento na literatura nacional, ora é bicho, excrescência, louca, uma multidão de fodidos, em uma desconstrução e indeterminação que aponta para algo do sexual que desconstroi as identidades – levando ao non-sense, ao insólito, a ruptura. Uma política de subversão do "homem-poder" que faz poesia, mesmo em prosa, com os restos deste mundo catastrófico.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 1994.

BUSATO, Susanna. Apresentação – Quem tem medo de Hilda Hilst? *In:* REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (Org.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015, p. 9-12.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: Feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. 16ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Marcos de guerra**: Las vidas lloradas. Tradução de Bernardo Moreno Carillo. México DF: Editorial Paidós Mexicana S.A., 2010.

CASTANET, Didier. Condução e fim do tratamento analítico: a propósito do gozo feminino. **Reverso**, Belo Horizonte , v. 30, n. 55, p. 35-45, jun. 2008 . Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-73952008000100003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 22 jul. 2024.

CHIARA, Ana. Espasmos da Língua. *In:* HILST, Hilda. **132 crônicas**: Cascos & Carícias e outros escritos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018, p. 14-16.

FERNANDES, Bruna Kalil Othero. **Além do ponto G, o ponto H**: a pornocracia como projeto literário de Hilda Hilst. Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury. 2020. 145 f. Dissertação

(Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

HILST, Hilda. **Poesia (1959-1979)**. São Paulo: Edições Quíron, 1980.

HILST, Hilda. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão**. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. **132 crônicas**: Cascos & Carícias e outros escritos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

HILDA, Hilst. O reizinho gay. *In:* **Revista Literária Pixé**. 2019. Disponível em: https://www.revistapixe.com.br/hilda-hilst. Acesso em: 22 jul. 2024.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20**: mais, ainda. Tradução de M.D. Magno. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MORAES, Eliane Robert. Aquelas coisas e um pouco mais: a erótica senil. *In:* REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (Org.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015, p. 115-119.

MORAES, Eliane Robert. **A parte maldita brasileira:** literatura, excesso, erotismo. São Paulo: Tinta-da-China, 2023.

MOREIRA, Maíra Marcondes. **O feminismo é feminino?**: a inexistência da mulher e a subversão da identidade. 2ª ed. Belo Horizonte: Scriptum, 2021.

PÉCORA, Alcir *et al*. **Por que ler Hilda Hilst**. São Paulo: Globo, 2010.

PÉCORA, Alcir. Hilda menor: teatro e crônica. *In:* REGUERA, Nilze Maria de Azeredo; BUSATO, Susanna (Org.). **Em torno de Hilda Hilst**. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2015, p. 13-27.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **Quando as ruas queimam**: manifesto pela emergência. São Paulo: n-1 edições, 2016.

A escrita como superação da violência contra as mulheres

The writing as overcoming violence against women

Gabriela Fonseca Tofanelo[1]

Resumo: A temática das violências contra as mulheres tem se mostrado recorrente na literatura contemporânea, sobretudo a de autoria feminina. O intuito deste artigo é o de analisar o fundamental papel que a escrita possui na superação das violências em três romances de autoras contemporâneas, a saber: *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), de Nilza Rezende; *Eu me possuo* (2016), de Stella Florence e *Mulheres Empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. Para isso, o aporte teórico contará com autoras da Crítica Literária Feminista, a saber Lúcia Zolin (2021), Elódia Xavier (2021), Margareth Rago (2013), Jacilene Silva (2019), entre outras.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina. Violência contra a mulher. Escrita.

Abstract: The theme of violence against women has been recurrent in contemporary literature, especially that written by women. The purpose of this article is to analyze the fundamental role that writing plays in overcoming violence in three novels by contemporary authors: *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), by Nilza Rezende; *Eu me possuo* (2016), by Stella Florence and *Mulheres Empilhadas* (2019), by Patrícia Melo. To this end, the theoretical contribution will feature authors from Feminist Literary Criticism, namely Lúcia Zolin (2021), Elódia Xavier (2021), Margareth Rago (2013), Jacilene Silva (2019), among others.

Keywords: Literature by women. Violence against women. Writing.

[1] Doutora em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Professora colaboradora na mesma instituição. E-mail: gabriela.tofanelo@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-0254-6552.

*Artigo recebido em 27 de junho de 2024 e aceito para publicação em 25 de setembro de 2024.

Para iniciar

Tatiana Salem Levy, Conceição Evaristo, Leticia Wierzchowski, Adriana Lisboa, Sheila Smanioto, Aline Bei, Martha Batalha, Angélia Lopes e Jarid Arraes são algumas escritoras que se debruçaram em um ou mais livros na temática que consiste, provavelmente, o maior desafio do Feminismo Contemporâneo: a persistente violência contra as mulheres que atinge o nosso país em níveis epidêmicos.

Em um país que uma mulher ou menina é estuprada a cada dez minutos; três mulheres são vítimas de feminicídio por dia e 26 mulheres sofrem agressão física por hora é urgente discutir violência contra a mulher[2]. E a literatura, sendo um local de representações da realidade, não deixaria uma temática tão necessária de lado.

Em "Elas escrevem sobre o quê?: temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina" (2021), Lúcia Zolin analisa principais temáticas dos romances contemporâneos escritos por mulheres, encontradas a partir de sua pesquisa intitulada "Literatura de autoria feminina brasileira contemporânea: escolhas inclusivas?", realizada na Universidade Estadual de Maringá, a qual analisou aspectos diversos de 151 romances publicados entre 2000 a 2015 em três das grandes editoras do país, Record, Rocco e Companhia das Letras.

Zolin (2021, p. 28) chama a atenção para o fato de que há mudanças significativas em relação às temáticas da literatura de autoria feminina. Se no seu início, no século XIX, havia a reduplicação dos valores patriarcais e nos meados do século XX há o tom de problematização das relações de gênero, a partir da entrada no terceiro milênio ocorre uma virada nos discursos das escritoras brasileiras: "Elas tomam posse do direito de falar a respeito de tudo, inclusive de violências".

Além disso, é frequente vermos figurar nos romances do século XXI Mulheres que são sujeitos da representação, reagindo contra arbitrariedades desferidas sobre si ou sobre os seus (Zolin, 21, p. 33). E o importante é perceber que um tema tão delicado quanto este não é tratado de forma banal ou normalizada, mas sim com muita responsabilidade por parte das escritoras brasileiras, sendo responsáveis por grandes denúncias, capazes de promover o empoderamento feminino.

É o que acontece nos romances *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), de Nilza Rezende; *Eu me possuo* (2016), de Stella Florence

[2] Dados da Agência Patrícia Galvão. Disponível em https://dossies.agenciapatriciagalvao.org.br/violencia-em-dados. Acesso em 24 de junho de 2024.

e *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. Nos três romances mencionados, cada protagonista irá sofrer um diferente tipo de violência contra a mulher, todas elas marcadas pela perda das próprias subjetividades.

Em *Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim* (2003), de Nilza Rezende, a protagonista Lila sofre sucessivas violências psicológicas por parte do marido, após ela descobrir seu adultério. O marido, Raul, vale-se de mecanismos de manipulação para tentar desqualificá-la, chamando-a de louca por diversas vezes durante a narrativa, quase ao ponto dela mesma acreditar na sua inocência como podemos ver no excerto a seguir: "você é louca, você confunde tudo [...] você insiste, inventa, exagera, louca descontrolada [...] coisa de quem não tem o que pensar" (Rezende, 2003, p. 41).

Já a protagonista de Stella Florence, Karina, de *Eu me possuo* (2016), sofreu violência sexual em uma relação com o próprio namorado. A inexperiência na época e a percepção do modo como a sociedade frequentemente trata as mulheres vítimas de estupro faz com que ela fique em silêncio por seis anos, até tomar consciência do que realmente aconteceu:

> Eu me senti suja, me senti culpada, me senti inferior, me senti até ruim de cama: carreguei por muito tempo acusações que serviam para você, não para mim. Minha falta de experiência me fez acreditar que a culpa era minha, que eu apertei algum botão maldito em você e que talvez sexo fosse aquele horror mesmo (Florence, 2016, p. 165).

E, por fim, *Mulheres empilhadas* (2019), de Patrícia Melo, romance que mescla realidade e ficção ao relatar casos de feminicídios que ocorreram no estado do Acre e dos quais a protagonista está acompanhando os julgamentos. Tal qual na sociedade, esse romance revela a impunidade presente na sociedade e a forma como a mídia expõe as vítimas:

> Nós, mulheres, morremos como moscas. Vocês, homens, tomam porre e nos matam. Querem foder e nos matam. Estão furiosos e nos matam. Querem diversão e nos matam [...] São abandonados e nos matam. Arranjam uma amante e nos matam. São humilhados e nos matam. Voltam do trabalho cansados e nos matam. E no tribunal, dizem que a culpa é nossa (Melo, 2019, p. 72).

Após apresentar brevemente o cenário das violências sofridas pelas protagonistas do corpus literário, iremos para o principal objetivo deste artigo, que consiste em analisar as estratégias de subjetivação e de superação dessas violências utilizadas pelas escritoras, como veremos na seção a seguir.

"Agora posso fazer a minha história": A possibilidade de narrar

Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim (2003), de Nilza Rezende, narra a trajetória de Lila, personagem que permite vislumbrar o conceito da transformação da mulher-objeto à mulher-sujeito, com sua ascensão rumo à construção de si, que só foi possível com uma tomada de consciência gradual.

Inicialmente, Lila encontrava-se enredada nos valores da sociedade patriarcal, em que a identidade da mulher era voltada para o casamento e para o cuidado com o marido e com os filhos. O fato de, no começo do livro, evidenciar o marido como o protagonista daquela história, demonstra o papel que ele exercia em todos os âmbitos da sua vida: "Aquele homem era tudo na vida dela" (Rezende, 2003, p. 12). Fica visível, nesse início, que a sua dependência financeira se tornava também emocional, ao ponto de não enxergar certas violências que ali já estavam instauradas.

Assim, pode-se compreender o romance pensando em uma representação das transformações nas identidades da personagem e, de certo modo, da mulher contemporânea em geral. As violências sofridas após a descoberta da traição, embora desgastantes e abusivas, abrem-lhe espaço para uma transformação que a colocará em perspectiva de se redescobrir.

O livro aparentemente é estruturado, como já mencionado, como se fosse narrado por um narrador heterodiegético, cuja focalização recai sobre Lila, mulher traída que passa por uma sequência de violências e humilhações por parte do marido, nomeado como protagonista em diversos momentos por esse suposto narrador. A guinada da história se dá quando ela, motivada pela traição do marido, confessa estar por detrás dos fatos até então narrados, promovendo a inversão dos papéis: "Agora posso fazer a minha história, porque essa já deu tudo o que tinha que dar, já me machucou e já me salvou [...] definitivamente essa história já me basta, já me dei todas as provas do que sou capaz, nunca mais serei a mesma" (Rezende, 2003, p. 83). Ao revelar-se narradora do romance, confessa que forjou um narrador heterodiegético, numa estratégia de quem não se sentia protagonista da própria vida, não sendo capaz de narrar, de tão paralisada que estava face às imposições sociais e violências sofridas.

A trajetória final de Lila pode ser analisada como uma reescritura de sua própria vida, marcada pela transformação de uma mulher-para-o-outro em uma mulher-para-ela-mesma, na terminologia de Touraine (2007). O autor explica que as mulheres, por muito tempo, foram submetidas a serem para o homem: "escolhi ser coadjuvante com medo de me revelar [...] escondida na figura do narrador impessoal, aquele que não se coloca, aquele que não se assume, que só conta a história dos outros". A trajetória de Lila

pode ser analisada como a encenação desse processo descrito pelo sociólogo francês, na medida em que também ela, a exemplo da história das mulheres por ele sistematizada, transita de uma condição que a inscreve como sendo um ser-para-o-outro, a uma outra em que sua subjetividade reclama um espaço legítimo, no de sua própria vida: "Essa história é minha [...] e posso dizer estou salva" (Rezende, 2003, p. 93, 94).

Trata-se de assumir-se não só a protagonista do romance, mas também de sua própria vida. Ao abordar o uso do termo *escritas de si*, Rago (2013, p. 52) salienta que tais práticas discursivas implicam "assumir o controle da própria vida, tornar-se sujeito de si mesmo pelo trabalho de reinvenção da subjetividade". No romance, a escrita de si aponta para a conquista do direito primordial de a protagonista escrever sua própria história, quebrando as estruturas do poder masculino e subvertendo a lógica da sujeição feminina aos padrões patriarcais.

Na estratégia narrativa de Rezende, a possibilidade de narrar, inicialmente escondido por trás da voz do outro, ao ser explicitado, redimensiona também esteticamente o significado do direito à expressão em um contexto marcado pela opressão. A prática da escrita para Lila surge como um instrumento de ressignificação do seu passado e reinvenção de uma nova possibilidade de existência, como afirma na frase final de sua narrativa: "protagonista de uma nova história. Da minha história [...] É possível ser amada e reamada" (Rezende, 2003, p. 95).

"Saber foi a minha libertação": a escrita como forma de grito

Eu me possuo (2016), de Stella Florence, retrata a trajetória de Karina, marcada pelos traumas psicológicos do estupro experienciado quando da sua primeira relação sexual. Justamente por ter sofrido a violência pelo próprio namorado, demora a entendê-la como tal e leva mais de seis anos para conversar sobre o que aconteceu com alguém.

Touraine constata que muitas vezes "é através da sexualidade que se realiza este esforço de construção" (2007, p. 24), em que as mulheres colocam como meta principal a construção de si enquanto sujeitos livres que merecem sentir desejos, por isso Karina, ao permitir-se conhecer novas pessoas "determinou que nunca mais ela sentiria vergonha, que ela sempre transbordaria de sua pele, de seus contornos e que todos os homens que a tocassem sentiriam o quanto é estupidamente excitante estar com uma mulher que se sente livre" (Florence, 2006, p. 63).

O fato de ter passado por seis anos de silenciamento sobre a violência que sofrera e também esse mesmo tempo fugindo de outros relacionamentos faz com que o discurso da liberdade sexual da Karina, (re)construída em meio ao trauma do estupro, seja central para a sua subjetivação, fazendo emergir uma mulher liberta dos padrões de feminilidades que são impostos ao (re)descobrir sua sexualidade, permitindo-se viver diversos relacionamentos: "Feliz com as noites com Thiago, feliz por se sentir mais mulher, ou finalmente mulher, ou de fato mulher. Seria machismo isso? Sentir-se mulher apenas depois de uma sequência de experiências sexuais indiscutíveis?" (Florence, 2016, p. 54).

Elódia Xavier, ao entender que a corporalidade é algo social e político essencial às lutas feministas, faz um levantamento da representação dos corpos femininos na história da literatura de autoria feminina desde o início do século XX até o início do século XXI no livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino*, publicado pela primeira vez em 2007, mas que ganhou nova edição ampliada em 2021. A autora criou uma tipologia com onze representações de corpos femininos na literatura: corpo invisível, corpo subalterno, corpo disciplinado, corpo envelhecido, corpo imobilizado, corpo refletido, corpo violento, corpo degradado, corpo erotizado, corpo liberado e corpo caluniado, sendo este último acrescentado na nova edição.

Podemos analisar o processo de autoconhecimento de Karina mediante o corpo liberado descrito por Xavier: "mulheres que passam a ser sujeitos da própria história, conduzindo suas vidas conforme valores redescobertos através de um processo de autoconhecimento" (Xavier, 2021, p. 185). O corpo liberado revela a liberdade de escolha, respaldada pelo amadurecimento, pela longa e dura aprendizagem, ainda que com o grande trauma de ter vivido uma relação abusiva.

Assim, é notório que no momento que Gustavo Jota, o agressor e ex-namorado de Karina, começa a frequentar seu bar, ela já havia superado, portanto, essa questão em relação à sua própria sexualidade, permitindo-se conhecer o sexo de verdade e não a experiência de violência que tivera: "sexo não era aquilo e que aquela experiência não poderia me definir o resto de minha vida" (Florence, 2016, p. 165).

No entanto, é determinante para a libertação de Karina, de fato, o momento estratégico em que possui voz na narrativa. Primeiramente, ela recebe um e-mail de seu agressor, depois de lhe negar contato em seu bar: "Preciso dizer que naquela noite em que você foi a minha casa, minhas reações foram de fato rudes e egoístas, mas eu não estuprei você. Talvez você tenha pensado isso por ser a sua primeira vez" (Florence, 2016, p. 156). Tal e-mail abre a possibilidade do debate: então ele achava que não tinha a violentado?

Se antes não queria conversa com seu agressor, toma a voz na narrativa e responde o seu e-mail, numa prática de escrita que retoma sua subjetividade perdida. "Talvez essa desculpa fosse aceita por uma mulher sem qualquer experiência sexual como eu era, mas esse não é mais o meu caso. O que aconteceu naquela noite não foi um sexo normal, natural, desejado, gostoso [...] Minha falta de experiência me fez acreditar que a culpa era minha, que eu apertei algum maldito botão em você e que talvez sexo fosse aquele horror mesmo. Por isso eu me mantive em silêncio, mas meu corpo gritava [...] e pelos seis anos seguintes eu me mantive trancada" (Florence, 2016, p. 164-165).

Além de demonstrar a sua libertação ao expor tudo que sente, Karina também dá uma espécie de resposta feminista às arbitrariedades masculinas em relação aos corpos femininos na esperança de que sirva de alerta:

> A única reparação que me interessa é você jamais fazer com outra pessoa o que fez comigo [...]. Sim, eu acredito que você tenha salvação: você se sente culpado, é indício de que tem sentimentos morais. Eu desejo, portanto, que nossa conversa sirva para que você se torne o homem que gostaria de ser. Se você conseguir se tornar esse homem, Gustavo, estará perdoado (Florence, 2016, p. 164, 166).

O texto enviado por e-mail, embora a princípio pareça corriqueiro, assume importância crucial na economia da narrativa. Simboliza a subjetivação da protagonista, na medida em que remete a um "eu" cujos contornos até então apareciam borrados pela presença esmagadora das arbitrariedades do relacionamento abusivo e demonstram a importância na sua superação, como se pode observar em mais um fragmento:

> Embora eu já estivesse livre, posso dizer que foi bom conversar com você, é bom escrever esta carta. Se você tivesse morrido ou sumido de vez, eu deveria te escrever do mesmo modo. Depois plastificar o papel e plantar a carta sob uma pedra robusta numa boa mata e nessa pedra eu entalharia o meu vitorioso nome. Aos sobreviventes, todas as honras (Florence, 2006, p. 166).

Karina viveu presa por muito tempo ao trauma vivenciado pelo estupro, tal qual o pássaro, mas finalmente a história traz um final de libertação que também lhe demonstra diversas possibilidades em sua vida, em suas trajetórias e identidades móveis, como menciona ao final da narrativa: "Karina não tinha a menor pressa. Ela se decidiria no caminho" (Florence, 2006, p. 182).

"Foi ali que parei de morrer": O papel da internet no combate à violência

São muitas as violências sofridas pela protagonista não nomeada de *Mulheres Empilhadas* (2019), de Patrícia Melo. Logo no início do livro, ela sofre uma agressão física do então namorado, que a persegue a expõe na internet. Além disso, quando ainda era criança, seu pai assassinou a sua mãe. E grande parte da narrativa será em torno de diversos casos de feminicídio que ela está encarregada de acompanhar no Acre pelo escritório de advocacia em que trabalha em São Paulo.

Em certo momento da narrativa, a pesquisar no google o termo "Morta pelo" O resultado é devastador, como exemplifica o excerto:

> Tecle "Morta pelo..." no google e veja o resultado
> Mais tarde conferi:
> "Morta pelo"
> Morta pelo namorado
> Morta pelo marido
> Morta pelo ex
> Morta pelo companheiro
> Morta pelo pai
> Morta pelo sogro (Melo, 2019, p. 74).

Se pesquisarmos pelo viés masculino, "Morto pelo", no mesmo buscador os resultados são mais no sentido de: tráfico, amigo, fã, covid, polícia, entre outros. Este dado deixa em evidência a importância de se especificar sim o termo feminicídio, ou seja, assassinatos de mulheres motivadas pelo suposto direito masculino sobre os corpos femininos.

Desta forma, vislumbra-se os primeiros indícios de que a protagonista vai se valer do grande potencial da internet para denunciar práticas de violência contra mulheres. Melo cria, desse modo, uma narrativa ficcional, deixando visível interesse em denunciar o fato de histórias como essas serem muito frequentes no dia a dia de muitas mulheres no país.

Muitas foram as mudanças e conquistas alcançadas pelos Feminismos, entendidos aqui dentro da acepção de Hildete de Melo e Débora Thomé (2018, p. 19), em *Mulheres e poder: história, ideias e indicadores*: "conjuntos de movimentos políticos, sociais, filosóficos que almejam a construção de direitos iguais por meio do fortalecimento das mulheres e libertação dessas da opressão masculina lastreadas pelas normas das relações de gênero".

Geralmente estudado ao longo de três grandes ondas, que remetem a demandas específicas de cada época, o feminismo, hoje declinado quase sempre no plural – os feminismos – em virtude das múltiplas frentes de

ação, têm promovido importantes debates acerca do feminicídio e outras violências de gênero. Para alguns estudiosos/as, ainda vivemos a terceira onda feminista, outros/as, porém, já vislumbram mudanças desde 2012, sobretudo devido à popularização da internet, mais especificamente, com o uso das redes sociais. Jocilene Silva, em *Feminismo na atualidade: a formação da quarta onda* (2019), defende o surgimento de uma quarta onda, marcada, justamente, pelo uso maciço das redes sociais para organização e propagação dos ideais feministas, a fim de contestar a misoginia, o sexismo, a LGBTfobia e outros tipos de desigualdades baseadas no gênero.

O espaço internet, sobretudo das redes sociais, é primordial dessa possível nova onda, responsável por divulgar instantaneamente e ligar pessoas do mundo todo de uma forma sem precedentes na história. Cristiane Costa, no ensaio "Rede" para o livro *Explosão feminista* (2018), de organização de Heloísa Buarque de Hollanda afirma que

> Ainda que a força das redes não possa ser atribuída integralmente às redes sociais, a web sem dúvida foi um fator estratégico e central das marchas feministas. Nunca as táticas e a militância das mulheres foram tão potencializadas e produziram reações e alianças na escala que se vê hoje (Costa, 2018, p. 43).

O uso de Hashtags, como *#MeToo*, #MeuPrimeiroAssedio, #NemumaaMenos, #MeuAmigoSecreto e #Exposed, é um exemplo do que a voz, por tanto tempo negada, das mulheres pode fazer, pois essas hashtags foram responsáveis por uma grande comoção mundial e/ou nacional que obrigaram entidades e governos a repensar algumas atitudes.

Esse papel da internet também é fundamental no livro *Mulheres empilhadas* (2019). Isso porque ao sofrer uma agressão física do então namorado Amir, a protagonista não nomeada já corta qualquer relação com ele. No entanto, ferido em seu orgulho que advém de uma cultura patriarcal, Amir não se satisfaz com os diversos "nãos" da parceira, resolvendo enviar vídeos íntimos do casal (todos feitos sem o devido consentimento dela) ao escritório onde ela trabalha como forma de desmoralizá-la profissionalmente. Para completar, também os publica em sites de pornografia com a divulgação do número do celular dela. É revelador o momento em que a protagonista cria um site, o mulheresempilhadas.com:

> Não sei se foi ali que parei de morrer. Mas foi ali, enquanto ajudava as mulheres da aldeia a coletar mel na floresta que decidi transformar o meu caderno de mulheres empilhadas em mulheresempilhadas.com., uma página pública online, com uma descrição dos

> fatos, meu ex-namorado durante meses filmou nosso sexo sem eu saber [...] eu mesma disponibilizaria as imagens que ele já liberara online, anonimamente, o mesmo material pornográfico, só que ali, na minha página pessoal [...] aquilo seria o contrário, seria uma vacina, eu usaria o vírus de Amir para me inocular da doença do Amir. Minha página seria um ataque primoroso, uma guerra exemplar, um modelo de assassinato virtual de ex-namorado, um projeto que eu não estragaria de jeito nenhum (Melo, 2019, p. 164).

O trecho registra o momento em que ela vislumbra a ideia de criar o site, inicialmente para restabelecer o seu meio profissional após o ataque virtual de Amir: "Quando surgiu a ideia, minha intenção era apenas restabelecer a verdade no meu círculo profissional, contar para meus amigos e conhecidos o que Amir fez comigo ao nos filmar em momentos de intimidade" (Melo, 2019, p. 235). Para além desse propósito pessoal, o site acaba tomando outros rumos, isto é, ela percebe a possibilidade de expor ao mundo a história da matança autorizada que se deparou no Acre e a forma de julgamento destes crimes no tribunal.

Todo esse processo é fundamental na (re)construção de sua subjetividade e autoconhecimento pois, além de serviço social prestado à causa feminista, o meio tecnológico de comunicação lhe deu coragem de relatar, pela primeira vez, sua experiência pessoal de violência de gênero, pois vivenciar de perto os julgamentos dos assassinatos de mulheres reabre nela a grande ferida do feminicídio: sua mãe fora assassinada pelo próprio pai. Inicialmente, a narradora revela o quanto a morte da mãe abalou profundamente sua vida de tal forma que ela escolheu, durante muito tempo, se silenciar em relação a isso. No entanto, as diversas situações com as quais começou a ter de lidar no trabalho, envolvendo violências contra mulheres mudaram seu modo de ver as coisas, fazendo com que ela perceba a importância de usar sua história como forma de denúncia.

No ensaio "Escrita de si", para o livro Ética, sexualidade, política (2004), Foucault aborda a necessidade de escrever para a constituição da subjetividade. Para o autor, mais do que falar ao outro, escrever é uma "maneira de se manifestar para si mesmo [...]" (p. 155). Isso significa que o site criado pela protagonista é, ao mesmo tempo, um modo de expor as violências com objetivo de denunciar e alertar outras mulheres, mas também um olhar sobre si mesma, que permitiu a ela certa libertação após anos escondendo de todos o seu trágico passado familiar.

Além disso, é notável o que o pesquisador Carlos Gomes denominou de "texto fronteiriço" ao analisar, justamente, *Mulheres empilhadas*: um tex-

to que une o real e o ficcional, simultaneamente, para fins de engajamento e de denúncia, mas sem deixar de lado a questão estética do romance. Assim, define também uma nova estratégia da violência estrutural contra as mulheres. (Gomes, 2024).

Ao se associar ao uso das tecnologias contemporâneas, a possibilidade da escrita ganha novas dimensões com a ascensão da internet e a rápida disseminação das informações: "Uma jornalista, amiga minha, viu meu site e escreveu sobre ele, e de repente um montão de gente começou a acessá-lo. Naquela tarde mesmo uma outra repórter que trabalha numa grande emissora de tevê, havia me telefonado para falar sobre Mulheresempilhadas.com" (Melo, 2019, p. 235).

Na trajetória da protagonista, a noção de sororidade assume importância capital. O blog acaba por aproximar mulheres que em alguma medida se sentem afetadas pela dor de "irmãs" no gênero em que partilham. Na cena em que a sua encarregada no escritório de São Paulo liga para contar-lhe que Amir lhe enviou fotos e filmagens de sua intimidade: "acho que foi naquele telefonema que descobri o que era sororidade" (Melo, 2018, p.). Sororidade nada mais é que do que a união entre as mulheres. Segundo Babi Souza, em *Vamos juntas: o guia da sororidade para todas* (2016), o termo tem origem do latim, em que *soror* significa irmã, ou seja, o conceito traz a ideia de que as mulheres deveriam se unir como se fossem irmãs em prol de causas comuns. Trata-se de uma versão feminista da palavra fraternidade, na qual o prefixo *frater,* também do latim, significa irmão. A ideia da sororidade é quebrar mais uma barreira patriarcal que sempre ensinou mulheres a se tratarem como rivais.

Dessa forma, ela transforma a narrativa e deixa de ser apenas a menina cujo pai assassinou a mãe para se tornar a mulher que ajuda outras mulheres a verem os primeiros sinais de relacionamentos abusivos e a se livrarem deles, tomando a escrita, aliada ao potencial articulador da internet, como uma arma poderosa, capaz de reforçar a luta contra os diversos tipos de violências contra as mulheres, pauta urgente dos Feminismos Contemporâneos.

Considerações

A temática da escrita, juntamente com a das violências, descolamentos, ressignificações familiares, entre outras, também foi sinalizada por Zolin (2021) como uma das recorrentes nos romances escritos por mulheres na já referida pesquisa da autora. As protagonistas analisadas passam por "uma espécie de estratégia, consciente ou casual, de subjetivação" (Zolin, 2021,

p. 34), a qual se dá por meio do exercício da escrita, e, consequentemente, podemos dizer que alcançam certo patamar de superação das violências sofridas, desde aquelas mais corriqueiras, normalizadas pelo sistema patriarcal que tomam as mulheres como seres objetificados, sem vontade própria, até as mais explícitas, materializadas em abusos, agressões e em feminicídios.

As trajetórias das personagens, num certo sentido, remetem ao percurso das próprias escritoras brasileiras que tiveram o direito de narrar negado por tanto tempo, mas que, quando o conquistam, subvertem valores e ideologias tradicionais por meio de representações femininas que diferem fundamentalmente daquelas que povoam o cânone literário.

Elas tomam a palavra e nomeiam, dentre outras arbitrariedades, aquelas relativas às violências contra as mulheres; quebram o silêncio, denunciam as violências ao mesmo tempo em que se constituem como sujeitos de suas histórias, demonstrando que as mulheres, sejam na literatura ou na realidade, não se calarão mais diante das violências e opressões.

Referências

COSTA, Cristiane, Rede. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.).**Explosão feminista:** arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FLORENCE, Stella. **Eu me possuo**. São Paulo: Panda Books, 2016.

FOUCAULT, Michel. Escrita de si, *In***:** Ética, sexualidadee, **política**. Trad. Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GOMES, Carlos Magno. A autópsia do feminicídio na ficção de Marina Colasanti e Patrícia Melo. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 37, p. 9-23, 2022. e endereço Disponível em: https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/830. Acesso em: 9 jul. 2024.

MELO, Fildete Pereira de; THOMÉ, Débora. **Mulheres e poder**: histórias, ideias e indicadores. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2018.

MELO, Patrícia. **Mulheres empilhadas.** São Paulo: Leya, 2019.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se:** Feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

REZENDE, Nilza. **Um deus dentro dele, um diabo dentro de mim**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SILVA, Jacilene Maria. **Feminismo na atualidade:** a formação da quarta onda. Recife: Publicação independente, 2019.

SOUZA, Babi. **Vamos juntas:** o guia de sororidade para todas. Rio de Janeiro: Galera Record, 2016.

TOURAINE, Alain. **O mundo das mulheres**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

ZOLIN, Lúcia Osana. Elas escrevem sobre o quê?: temáticas do romance brasileiro contemporâneo de autoria feminina. **Interdisciplinar – Revista de Estudos de Língua e Literatura**, São Cristóvão, UFS, vol. 35, n. 1, p. 13-40, jan./jun. 2021a.

"Por louca e desobediente": representações femininas em *Carta à rainha louca*, de Maria Valéria Rezende

"For crazy and disobedient": female representations in *Carta à rainha louca*, by Maria Valéria Rezende

Dinameire Oliveira Carneiro Rios[1]

Resumo: Discute-se neste trabalho a construção das relações de gênero na sociedade colonial brasileira do século XVIII a partir do livro *Carta à rainha louca*, de Maria Valéria Rezende. Considera-se na análise como embasamento crítico os Estudos de Gênero, a partir de autoras como Lugones (2008), bem como aqueles sobre a história do País, como Del Priore (2009) e Araújo (2013). Centrada na condição da mulher na época do Brasil-Colônia, a narrativa releva as agruras destinadas àquelas que não seguiam à risca a cartilha social patriarcal, a partir de situações como o casamento, a vida religiosa, a maternidade e o acesso à educação.

Palavras-chave: Narrativa. Mulher. Colônia. Literatura Brasileira.

Abstract: This work discusses the construction of gender relations in Brazilian colonial society in the 18th century based on the book Carta à rainha louca, by Maria Valéria Rezende. The analysis considers Gender studies as a critical basis in the analysis, from authors such as Lugones (2008), as well as those on the history of the country, such as Del Priore (2009) and Araújo (2013). Centered on the condition of women during the colonial Brazil era, the narrative highlights the hardships faced by those who did not strictly follow the social patriarchal manual, based on situations such as marriage, religious life, motherhood and access to education.

Keywords: Narrative. Woman. Cologne. Brazilian literature.

[1] Professora de Literatura da Universidade Federal do Tocantins. E-mail: dina.rioslit@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-6226-6002.

*Artigo recebido em 25 de junho de 2024 e aceito para publicação em 28 de setembro de 2024.

Introdução

Representante da mais recente literatura brasileira contemporânea, a escritora Maria Valéria Rezende nasceu na cidade de Santos, em São Paulo, e reside desde 1986 em João Pessoa, tendo se tornado cidadã paraibana. Freira desde os 24 anos de idade, Rezende atuou na educação popular em São Paulo e no interior no Nordeste brasileiro durante longos anos, experiência que aparece em algumas de suas produções literárias. Como escritora, começou a publicar tardiamente, embora a escrita estivesse desde cedo presente na sua vivência, e ganhou notório reconhecimento dentro da literatura nacional especialmente a partir da publicação do romance *Quarenta dias*, agraciado pelo Prêmio Jabuti em 2015. Antes disso, já havia publicado outras obras literárias, como *O Voo da Guará Vermelha*, em 2005, livro já traduzido em alguns países, como França e Espanha, em seguida vieram outras produções, como o já citado *Quarenta dias* e o também premiado *Outros cantos*, vencedor do prêmio Casa das Américas em 2016.

Com sua rica experiência de vida na condição de freira missionária, tendo morado em alguns países e visitado todos os continentes, Maria Valéria Rezende diz tirar o substrato de suas narrativas

> (...) de um imenso depósito que tem na cabeça, de peças de vários *puzzles* todas misturadas, que foram nos entrando pelos cinco sentidos através da vida, com todos os tipos de sensações que você tem, que vem de fora do mundo que vem de dentro de seu estômago, do rim, do enjoo que você sentiu, da tontura, de tudo que a gente já viu e já viveu. Eu tenho certeza: minha cabeça nasceu vazia. Tudo que tem lá dentro, entrou. Só que aquilo que você foi absorvendo do mundo e no mundo eu me incluo a mim mesma... (Rezende *apud* Piaceski, 2019, p. 255).

Assim, conforme seu relato, a literatura que produz é fruto, entre outros aspectos, de suas vivências, o que reverbera na construção de personagens a partir de uma espécie de síntese, conforme afirma a própria autora: "são criados a partir [...] de gente que vi, ouvi, toquei, pelo mundo afora, e especialmente com quem convivi numa troca educativa, para mim e para eles. É assim que se criaram meu Rosálio, minha Irene e os demais..." (Rezende, 2017). Nesta organicidade que marca a criação da obra de Maria Valéria Rezende, chama a atenção também o fato de as suas personagens serem, muitas vezes, caracterizadas pelo perfil de subalternidade ou marginalidade dentro do estrato social, uma vez que pertencem a condições de exclusão, abandono, inferioridade etc., sendo então, como afirma a própria autora em

entrevista concedida sobre a sua obra, uma "escritora dos invisíveis" (Rezende apud Piaceski, 2019, p. 257). Tal concepção coaduna com a caracterização construída pelo crítico Karl Erik Schollammer (2009) acerca da literatura brasileira produzida mais recentemente, uma vez que há uma tendência à revisitação da identidade e da história da Nação nestas obras por meio de um olhar que se debruça sobre os sujeitos esquecidos pelas páginas oficiais da história.

A representação de personagens ligadas a uma condição de invisibilidade econômica, social e simbólica mostra-se evidente em uma das mais recentes publicações da autora, o romance *Carta à rainha louca*, publicado pela Editora Alfaguara em 2019, obra que revela muito do passado colonial do País, especialmente dos anos finais século XVIII. Nesta narrativa, temos um romance de caráter epistolar, dividido em quatro partes – escritas no decorrer dos anos de 1779 a 1792 – em que a narradora-protagonista Maria Isabel das Virgens, a partir inicialmente de um discurso fragmentado e pouco cronológico, relata à rainha de Portugal, D. Maria I, a sua condição de vida na colônia portuguesa da América. Nas duas primeiras partes do livro, intituladas conforme os anos em que foram escritas, 1789 e 1790, a narradora conta sobre a rotina de monotonia, abandono e violência em em que se encontra, presa no Convento do Recolhimento da Conceição, em Olinda, os seus dias de espera ali até que uma nau possa levá-la a Lisboa para ser julgada, bem como, por exemplo, as inúmeras dificuldades enfrentadas para conseguir pena, tinta e papel para escrever à D. Maria I. Já nas duas partes finais do livro, intituladas pelos anos 1791 e 1792, de modo mais cronológico, a narradora reconstrói a sua história de vida, contando desde a infância e a adolescência, passadas no Engenho Paraíso, no Recôncavo baiano, onde era a dama de companhia da Sinhazinha Blandina, filha do senhor do engenho, as suas andanças pela cidade de Salvador, o período em que vive disfarçada como homem na região de Minas, até o momento em que se torna cativa em Olinda.

Escrevendo à "Mãe do povo" ou "A Louca", como também era conhecida a rainha D. Maria I, a protagonista pretende construir a sua defesa da acusação de heresia por ter fundado um convento clandestino nas Minas Gerais à época da mineração, ainda que esteja ciente do pouco ou nada expressivo impacto das suas palavras diante da monarca. Segundo Maria Valéria Rezende, o ponto de partida da escrita do romance teria sido uma carta encontrada por ela durante um período de estudos no Arquivo Ultramarino de Lisboa, em 1982. Nesta epístola, uma mulher constrói uma autodefesa diante da acusação de ter fundado um convento clandestino para abrigar as "sobrantes", mulheres brancas que não tinham conseguido estabelecer o matrimônio. A partir deste documento pertencente aos autos incompletos

de um processo, segundo a autora, a história fica em seu imaginário durante anos até ser transformada em ficção através de um romance que tenta preencher as várias lacunas deixadas pela autora da carta, como: Quem teria sido esta mulher?; Como aprendeu a escrever, sendo ela uma mulher pobre? Por que fundou um convento em Minas?, entre tantas outras questões que poderiam ser suscitadas a partir do documento encontrado (Rezende apud Maciel, 2019).

Para empreender a sua defesa, Isabel das Virgens relata à rainha as suas venturas e desventuras nas terras da colônia, evidenciando as situações de misoginia e violência física, por exemplo, das quais foi vítima até ser encarcerada sob a acusação de ferir as regras da Igreja Católica quanto à fundação do convento sem a autorização oficial. Assim, ao contribuir para a construção de um amplo painel social sobre o Brasil Colônia do final do século XVIII, o romance revela as atrocidades simbólicas, físicas e sociais do sistema patriarcal e a condição de vida das minorias sob uma perspectiva de inferioridade econômica, política e social, como negros, indígenas e mulheres. Nota-se, então, como o discurso literário de viés histórico empreendido no romance vincula-se fortemente à perspectiva do que é proposto pela Nova História, já que assente para a multiplicidade possível de versões dos fatos históricos, dando então vazão aos registros a partir de subjetividades subalternas dentro da historiografia dita oficial, como a feminina. (Burke, 1992) Neste artigo, em especial, interessa analisar como são construídas as representações relacionadas ao lugar social designado à figura feminina dentro deste cenário colonial, dando ênfase à percepção crítica e bem-humorada da narradora do romance acerca desse espaço tão estritamente determinado.

"Por louca e desobediente": *Carta à rainha louca* e a mulher na Colônia

A narradora de C*arta à rainha louca*, Isabel das Virgens, era uma mulher sem a referência materna desde muito cedo, filha de um português que exercia a função de capataz no Engenho Paraíso, mas que precisou fugir e abandonar a filha ainda adolescente após ter assassinado um homem que tentou abusá-la. Sem vínculos com suas raízes familiares, restou à personagem os cuidados e o apego à filha dos senhores, Blandina, (de quem era a dama de companhia e se considerava irmã), além da perspicácia para ouvir atrás das cortinas as aulas do padre-mestre que ia ensinar Blandina, adquirindo, a partir daí, o saber das letras. O acesso à escrita e à leitura, tão raro à época, conforme aponta Marchelli (2006), uma vez que apenas cerca de

20% da população no século XVIII tinha algum domínio sobre esses saberes, significou para a protagonista uma forma de poder, sobrevivência, distinção e, por fim, defesa, frente aos vários obstáculos que precisou enfrentar no decorrer da vida. Desta forma, ao apontar para o cenário patriarcal que domina a Colônia, Rezende também já sinaliza o caminho possível para a subversão, a leitura e a escrita, conforme será visto no século seguinte com o surgimento do movimento feminista e o movimento sufragista (Telles, 2013). Assim, centrado na condição de sujeitos que faziam parte dos estratos sociais mais desprivilegiados da sociedade colonial do século XVIII, o romance de Rezende consegue construir diversas camadas de subversão, entre elas, pode-se citar a própria condição da narradora do romance, uma mulher pobre e letrada numa época em que o acesso às letras era uma prerrogativa especialmente para uns poucos homens ricos.

É preciso pensar que a condição colonial atravessa dupla ou triplamente a existência da protagonista no decorrer da narrativa, afinal, a sua posição de mulher, pobre e residente na colônia portuguesa aponta para uma subalternidade diante da supremacia de um modelo colonial dominado pelo homem da metrópole, branco e rico, conforme aponta Spivak (2010). Desta forma, consciente de ser vítima desse processo e ver a escrita como um subterfúgio para a denúncia, já que os dispositivos sociais determinantemente patriarcais coibiam e anulavam a sua voz, Isabel vê na possibilidade de escrever para uma mulher, neste caso, a rainha, uma forma de ser ouvida em suas acusações sobre a realidade da Colônia:

> Muito tenho hesitado em escrever-Vos, pois bem sei que mesquinhos são os infortúnios que Vos hei de relatar se comparados àqueles trabalhos que, desde Vossa régia infância, certamente tendes passado, que Rainha sois, mas nem por isso sois menos mulher, e sofrer e chorar é o quinhão de todas as filhas de Eva, não obstante sua condição neste mundo, ~~porque em todas as condições, aqui nestas colônias, em África, nas Índias, na China ou no Reino, no paço real ou na mais pobre aldeia do Vosso Império, estão submetidas às leis dos homens que muito mais duras são para as fêmeas e só para elas se cumprem, pois todos os seus pais e irmãos e maridos e filhos e varões quaisquer, clérigos ou seculares, só as querem para delas servirem- -se e para dominá-las como aos animais brutos se faz, blasfemando vergonhosamente ao emprestar-lhe a Deus Nosso Senhor tão cruel desígnio. Perdoai-me a rasura, Senhora, que se me ia a pena correndo sem peias pelo papel. (...) (Rezende, 2019, p. 10)~~.

No discurso da protagonista fica evidente a tentativa de se fazer compreendida diante da rainha, especialmente pela existência de uma possível sororidade estabelecida previamente entre o sexo feminino, mas sobressai, em determinados trechos, ainda com mais veemência, a virulência de uma crítica e denúncia social em relação às condições de vida e aos abusos de poder daqueles que representam a monarca nas terras portuguesas de além-mar. No trecho acima, que faz parte ainda dos preâmbulos da missiva, a narradora aponta para aquilo que Lugones (2008) denomina de colonialidade de gênero, uma vez que o processo de hierarquização da colonização determinou a hegemonia do sexo masculino diante do feminino, impossibilitando a emancipação da mulher, ao mesmo tempo em que a subordinou às normas, regras, imposições e violências do patriarcado.

Ainda, é importante analisar uma estratégia discursiva que perpassa todo o romance: as rasuras diante do que foi escrito. Por um lado, elas podem ser vistas como uma espécie de autocensura diante do possível julgamento da rainha ao ler a carta, afinal, trata-se de uma mulher que tenta convencer da sua sanidade frente a um sistema que a acusa de "louca e desobediente" (Rezende, 2019, p. 9). Por outro, as rasuras também representam uma forma mais ácida de crítica à sociedade da época, mas que a narradora, ciente do poder e dos impactos da palavra, se obriga a censurar pela própria estratégia de rasurar o que foi dito. Num jogo discursivo estratégico e simbólico de se permitir dizer o que não pode ser dito, ela usa como justificativa a impossibilidade de desperdiçar papel, uma vez que conta à soberana sobre a dificuldade de aquisição das folhas que usa para escrever, o que só foi possível após furtá-las, a muito custo, dos arquivos do Convento do Recolhimento.

Ao discorrer sobre os infortúnios que marcaram a sua vida enquanto transitava entre terras baianas e mineiras, espaços privilegiados do poder durante o período colonial, a narradora revela e denuncia os lugares sociais aos quais a mulher estava relegada. Assim, o casamento, a maternidade, o distanciamento da vida social e, muitas vezes, em oposição ao estabelecimento do matrimônio, o recolhimento aos conventos, eram destinos esperados para o sexo feminino na colônia portuguesa. Esta rigidez dos papéis sociais é atestada por Wehling e Wehling (1994, p. 270-271), ao afirmarem que

> No Brasil colonial, tanto a legislação portuguesa quanto as práticas coloniais acentuaram o caráter subalterno da mulher. (...) A sociedade colonial, com seus valores hierárquicos e patriarcais apoiados numa legislação severa à qual se acrescentava a existência de um grande número de escravos – o que por si só reduzia

> o ser humano à condição de objeto – destinava assim a mulher, forçosamente, a uma condição inferior. As concepções do direito romano e da tradição cristã minimizaram esta situação, mas não a alteraram, produzindo o resultado quase sempre revelado pelas fontes: a mulher de status elevado, reclusa; a mulher pobre ou escrava, objeto de trabalho ou de prazer.

Havia apenas, conforme apontam Wehling e Wehling (1994), uma situação em que a mulher conseguia sobressair e comandar dentro deste cenário social: a viuvez. Não que isso significasse o surgimento de um matriarcado, mas apenas uma faceta do patriarcado, uma vez que a mulher precisava comportar-se dentro das estruturais sociais vigentes, mantendo firmes os demais papéis sociais. Sendo esta uma mínima exceção à regra, nota-se que a realidade de opressão à mulher era interseccional, impactando, de diversas formas, a existência feminina na colônia, fossem elas mulheres brancas, ricas ou pobres, indígenas ou negras escravizadas. No romance, a protagonista, na condição de mulher sem família, pobre e consequentemente sem dote para o casamento, via-se como socialmente inferior até mesmo em relação à mulher negra, valorizada dentro da lógica mercantil colonial como um "objeto" capaz de render lucro ao seu senhor através da procriação. Sendo assim, a mulher, acima de tudo, era reduzida ao valor atribuído conforme o seu préstimo dentro do sistema colonialista patriarcal:

> Esse é o destino das mulheres que, não sendo cativas por lei, pior vivem do que as escravas vendidas a bom preço nos mercados, porque a estas proveem os senhores para que não se lhes perca o cabedal, como não se deixa perder por nada uma mula ou um jumento. Já as mulheres brancas que nada possuem, que não servem para o trabalho nos canaviais e nas minas, nem para parir crias cativas para seus senhores, tal qual sou eu, não estando destinadas a dar-se em matrimônio pelo bom dote e como penhor de alguma aliança, não se podendo tampouco vendê-las ou não se querendo comprá-las, nada valem. Ninguém gastará com elas seus bens nem se importará com a sua decência e não terão com que cobrir-se, a menos que tenham a desvergonha e os dotes de corpo para oferecerem-se como rameiras no fundo das bodegas e estabelecer-se em bordeis. E de nada lhes adianta queixarem-se ao bispo ou aos frades porque no mínimo lhes farão ouvidos moucos e, se calhar, antes as preferirão despidas para nelas satisfazer sua luxúria do que vestidas e guardadas na inocência (Rezende, 2019, p. 12-13).

Silenciando a seu modo a subjetividade negra diante das diversas mazelas da escravização, fato esse recorrente na historiografia do País, Isabel enxergava-se como uma peça de descarte na sociedade colonial, uma vez que sua existência, diferente da mulher negra, não estava atrelada sequer ao lucro e à produtividade. Destituída da possibilidade do matrimônio, peça importante para o projeto de colonização, afinal garantiria a manutenção da presença portuguesa no território, restava à mulher branca e pobre, como Isabel, a prostituição, apenas hipocritamente condenada pelos religiosos, conforme seu discurso perante a rainha. Conforme aponta Del Priore (2009), em seu estudo *Ao sul do corpo*, o casamento entre o homem português e a mulher branca no território da colônia era subsidiado pela estrutura colonialista, afinal, possibilitava a manutenção da presença lusa e sua descendência nestas terras. Assim, percebe-se que de imediato o interesse não era apenas o casamento, mas ele era o meio necessário e exemplarmente institucional para a construção de famílias genuinamente portuguesas, já que a maternidade se punha como o fim desse processo para a mulher. Ou, como sugere a autora, a Igreja e o Estado se apossavam do corpo, mais especificamente do útero feminino, para dar continuidade e garantir o sucesso da empreitada colonial. Assim, o casamento e a maternidade foram utilizadas pela Igreja como forma de domesticação e adestramento das condutas femininas durante o período colonial, com a finalidade política e econômica de povoar a Terra de Santa Cruz de pequenos portugueses, dando continuidade e sistematizando a colonização. Segundo a pesquisadora, a mulher garantiria o prosseguimento do modelo colonial não somente através da maternidade, mas como base para a construção de um modelo ideal de comportamento para toda a sociedade, já que adestrar a mulher significa dominar toda a sua descendência, visto ser ela a primeira responsável pela educação e pela transmissão de normas e valores ancestrais. Por isso o discurso elaborado e disseminado na Colônia acabava por constituir dois estereótipos da mulher enquanto parte da maternidade: a santa-mãezinha e a mulher pública. À primeira seria atribuída a associação com a Virgem Maria, afinal, seria uma mulher estritamente ligada aos deveres católicos como esposa e mãe, à segunda, a vinculação pecaminosa a Eva, já que a prostituição aparecia para ela como uma dos caminhos possíveis.

No caso das mulheres pertencentes às famílias ricas, especialmente a filha mais velha, como Blandina, além de um meio de perpetuação da estrutura do sistema colonial, através da descendência, assim como de domesticação da mulher moldada por uma disciplinarização do corpo, o casamento também servia, entre outras coisas, como forma de manutenção do poder

sobre posses e fortunas. Nesse sistema seguido pelos senhores de engenho, por exemplo, era comum, como forma de driblar a necessidade da igual divisão da herança entre os vários filhos, que os mais novos fossem impelidos a seguirem a vida religiosa, o que facilitava a concentração da riqueza apenas nas mãos do herdeiro mais velho. Isso porque o matrimônio para as famílias mais abastadas da colônia representava a prevalência de um status a partir da união premeditada entre indivíduos da mesma condição social, conforme era o desejo Dom Afonso, pai da Sinhazinha Blandina.

> Destinada pelo pai a casar-se um dia com o herdeiro de outras vastas terras que a ele interessavam – havendo eu um dia ouvido mencionar a grande família dos Garcia d'Ávila, da Casa da Torre, quando servia à mesa e desse assunto se travava entre os senhores presentes devia Blandina ser preparada para o bom desempenho nas visitas às casas-grandes, nas igrejas, novenas, procissões com que se entretêm os poderosos dessas terras em seu lugar de fidalga, e para isso convocaram o padre-mestre (...) (Rezende, 2019, p. 59).

A partir do fragmento acima, nota-se, então, o quanto as mulheres que pertenciam a famílias mais ricas da colônia funcionavam, na maioria das vezes, como moedas de negociação dentro do sistema patriarcal, que instituía as relações sociais. Diante disso, controlar a sexualidade feminina era uma tarefa essencialmente necessária, uma vez que a perda da virgindade com outro rapaz antes do casamento em muito ameaçava as possibilidades de concretização do matrimônio. Acerca dessa dominação dos desejos sexuais da mulher durante o período colonial, Araújo (2013) afirma que existia uma norma esperada para efetivação do casamento, e nada dentro do modelo normativo poderia escapar às regras da moral e dos bons costumes estabelecidas pela Igreja e consequentemente pelo pai. Assim, todos os esforços deveriam confluir "para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que, ao rebentar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas" (Araújo, 2013, p. 46). Porém, esta tarefa nem sempre se mostrava fácil, diante da "explosão do desejo da mocinha virgem" (Araújo, 2013, p. 46), algo que ocorria com não rara constância. É o que acontece, por exemplo, com Blandina, que contraria os projetos econômicos do pai ao se encantar e "beber" das narrativas inventadas pelo bastardo Diogo Lourenço de Távora, de quem acaba engravidando:

> Não tardou muito para que os primeiros sinais de perdição a despertassem do ilusório sonho, durante uma das desaparições de Diogo, a pretexto de uma viagem que devia fazer à capitania de São Vicente, segundo dizia para cumprir importante missão. Como de tudo me encarregava eu a serviço de Blandina, percebi, em certa lua, que os incômodos de mulher, a chegar-lhe de costume por aquela fase, não se apresentavam e por primeiro pensei ser apenas um pequeno atraso como outras vezes lhe acontecera ou a mim, causado quiçá pela saudade do amado. Passada, porém, aquela fase da Lua e mais outra, fui-me aconselhar com Engrácia, que então tudo me revelou da maneira mais crua: que prenhe estava a Sinhazinha e como isso acontecia entre os humanos do mesmo modo que víamos acontecer entre os bichos quando uma fêmea era montada por um macho (Rezende, 2019, p. 76-77).

A descoberta da perda da virgindade e da consequente gravidez de Blandina resulta, diante da ira e contrariedade do pai, em sua ida, reclusão, abandono por parte da família e posterior morte no Convento do Desterro, na cidade de Salvador: "Sua primogênita nada mais valia para ele, para seu orgulho e seus negócios" (Rezende, 2019, p. 83). Desta maneira, a narrativa evidencia os papéis sociais restritos às mulheres do período setecentista e colonial, de modo mais amplo, desvelando o quanto o corpo e o desejo feminino estiveram à mercê das decisões e interesses pautados por instituições como o Estado e a Igreja, assim como as demais que representaram esses poderes, como a família patriarcal.

Considerações finais

A obra de Maria Valéria Rezende, parte importante da produção literária brasileira atual, revela uma faceta importante sobre os sujeitos marginalizados que compõem a sociedade brasileira, inclusive a partir de uma perspectiva histórica, como é possível entrever na narrativa do romance *Carta à rainha louca*. Neste livro, mais uma vez centrado em vivências que atravessam a existência feminina, vê-se, a partir de um documento histórico que serve de mote para a produção, as mazelas que incidiam sobre a vida da mulher dentro da sociedade colonial patriarcal que caracteriza a base da formação social do País.

Por meio das histórias da protagonista, Isabel Maria das Virgens, e da Sinhazinha Blandina, pertencentes a estratos sociais distintos, mas ligadas pela condição feminina, pode-se vislumbrar as limitações e as diversas for-

mas de violências que dominavam as suas existências, essencialmente atreladas a papéis sociais como os de esposa e mãe. Escrevendo para a rainha D. Maria I a sua autodefesa em relação às acusações de heresia, Isabel das Virgens constrói uma contundente denúncia sobre as hipocrisias e contradições que marcavam uma sociedade tão catolicamente religiosa, mas ao mesmo tempo tão cruel para com os menos privilegiados e desfavorecidos socialmente, como era o caso dos negros, indígenas e mulheres (fossem elas de qualquer condição econômica). Assim, conforme afirma Maria Valéria Rezende em entrevista concedida ao jornal *Correio Braziliense*, o seu livro deve ser lido como um debruçar sobre o passado do País para que se leia melhor e mais profundamente as mazelas e injustiças que afetam a mulher no contexto atual, afinal, o que se é hoje é reflexo direto da estrutura social que sustentou o passado e, consequentemente, contribuiu para moldar o que se define hoje como Brasil.

Referências

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na Colônia. *In*: DEL PRIORE, Mary. (Org.) **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2013.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. *In*: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas.** (Org.). Tradução de Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo:** condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil Colônia. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

LUGONES, Maria. Colonialidad y Género. Bogotá, **Tabula Rasa,** n. 9, p. 73-101, jul/dez. 2008.

MACIEL, Nahima. "Maria Valéria Rezende lança Carta à Rainha Louca". Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/04/15/interna_diversao_arte,749491/maria-valeria-rezende-lanca-carta-a-rainha-louca.shtml. Acesso em: 23 jun. 2024.

MARCHELLI, Paulo Sérgio. As minorias alfabetizadas no final do período colonial e sua transição para o império: um estudo sobre a história social e a educação no Brasil. **Educação Unisinos**, S. Leopoldo-RS, v. 10, n. 3, p. 187-200, set.-dez. 2006. Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/educacao/article/view/6060/3234. Acesso em: 20 jun. 2024.

PIACESKI, Daiana Patrícia F. Maria Valéria Rezende: colorindo invisíveis por meioda literatura. **Revista Crioula** – Dissidências de Gênero e Sexualidade nas Literaturas de Língua Portuguesa 2º Semestre. nº 24, 2019.

REZENDE, Maria Valéria. **Carta à rainha louca.** São Paulo: Alfaguara, 2019.

REZENDE, Maria Valéria. "Bastidores", **Suplemento Pernambuco.** Disponível em: http://www.suplementopernambu-co.com.br/edições-anteriores/67-bastidores/1211-ha--10-dias-uma-conhecida-ligou-no-meio-da-noite.html. Acesso em: 01 fev. 2024.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção Brasileira Contemporânea.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2009.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. *In*: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

Da língua misógina do estupro ao corpo-resistência na literatura brasileira

From the misogynistic language of rape to body-resistance in Brazilian literature

Carlos Magno Gomes[1]

Resumo: Neste estudo, defendemos o imaginário do assédio/estupro como próprio de uma língua misógina, composta por códigos que relativizam a violência sexual contra a mulher. Na literatura brasileira, observamos uma resistência a esse monolinguismo machista em obras que propõem o "corpo regenerado" em oposição ao "corpo estuprado". Como corpus, analisaremos as estratégias estéticas de resistência do conto "Mulher cobra" (2018), de Sheila Smanioto, e dos romances *Eu me possuo* (2016), de Stela Florence, e *Vista chinesa* (2021), de Tatiana Salem Levy. Metodologicamente, exploramos o conceito de "corpo-território", conforme Verónica Gago (2020), e a proposta de "carta-testemunho", de Eurídice Figueiredo (2021), para obras que explicitam as diferentes etapas do estupro por meio do corpo abandonado, enlutado e/ou regenerado. Como resultado, identificamos uma literatura contra o silenciamento do estupro através de uma proposta estético-ideológica: o corpo-resistência.

Palavras-chave: Estupro. Corpo regenerado. Violência sexual. Crítica literária feminista.

Abstract: In this study, we defend the imagery of harassement/rape as typical of a misogynistic language, composed of codes that relativize violence against women. In Brazilian literature, we observe resistance to such codes through representation of the "regenerated body", associated with cases of traumatic sexual violence, which cause psychological damage to victims, as is the case of the characters in the short story "Mulher cobra" (2018), by Sheila Smanioto, and in the novels *Eu me possuo* (2016), by Stela Florence, and *Vista chinesa* (2021), by Tatiana Salem Levy. Methodologically, we expand the concept of "body-territory", according to Verónica Gago (2020), and the proposal for a "testimony letter", by Eurídice Figueiredo (2021), for works that explain the different stages of rape through abandoned body, mourning body and/or regenerated body. As a result, we identified a literature against the silencing of rape through an aesthetic-ideological proposal: body-resistance.

Keywords: Rejected body. Sexual violence. Female writing. Contemporary narratives.

[1] Professor Titular da área de Estudos Literários, vinculado ao Profletras/Itabaiana e ao PPGL/UFS. Pesquisador produtividade CNPq. E-mail: calmag@bol.com.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9070-9010.

*Artigo recebido em 29 de junho de 2024 e aceito para publicação em 20 de setembro de 2024.

A violência sexual contra a mulher vem de uma longa data e está sustentada pelo discurso monolíngue machista, que ora se metamorfoseia de discurso patriarcal, ora de ações misóginas, configurando-se em diferentes tipos de violência contra a mulher como relacionamentos abusivos, cárcere privado, estupro e feminicídio, entre tantos outros[2]. Na história literária, a violência sexual foi representada por diversas escritoras desde as últimas décadas do século XX: Clarice Lispector, no conto "A língua do P" (1974), em que Cidinha é ameaçada de morte e se passa por uma prostituta para fugir dos agressores; Lya Luft, no romance *As parceiras* (1980), no qual Catarina, desde os quatorze anos é estuprada por um marido predador; Lygia Fagundes Telles, no conto "Dolly" (1995), em que a aspirante à artista, Dolly, é morta após um estupro em sua própria casa praticado por um admirador; e Patrícia Melo, no romance *O matador* (1995), no qual Cleide é violenta por Máiquel, um conhecido, após visitá-lo em sua casa. Tais narrativas questionam diferentes desculpas dadas pelos homens que naturalizam o corpo estuprado quando culpabilizam e/ou desqualificam suas vítimas (Gomes, 2018).

Em pesquisa sobre casos de estupro na literatura brasileira de autoria feminina, Eurídece Figueiredo constatou diversos tipos de violência sexual: "Há casos de estupro incestuoso (Adriana Lisboa, Bia Barros, Cinthia Kriemler, Sheila Smanioto e Maya Falks), de estupro no casamento (Lya Luft, Carola Saavedra) e de estupro por outras pessoas, mais ou menos próximas da personagem (Elvira Vigna, Susana Fuentes, Paloma Vidal e Aline Bei)" (2020, p. 267). Sua análise cita também casos de estupro coletivo na ficção de Marília Arnaud e Conceição Evaristo, entre outras autoras contemporâneas. Diante de tantas recorrências de violências sexuais, precisamos mapear as estratégias estéticas que prevalecem nessas narrativas.

Como recorte, para este texto, vamos focar no conto "Mulher cobra" (2018), de Sheila Smanioto, que descreve a traumática experiência do assédio ao corpo abandonado como resposta a importunadores em espaços públicos; nos romances *Eu me possuo* (2016), de Stela Frorence, que narra a superação do trauma por meio da integração da protagonista à vida social; e *Vista chinesa* (2021), de Tatiana Salem Levy, que, por sua vez, desmistifica o luto de uma vítima de estupro praticado por um desconhecido. Nessas obras, observamos protagonistas que passam por diferentes fases do trauma, que vão da rejeição do corpo estuprado, enfrentando um longo processo de cura psicológica, até conseguirem retomar a posse do seu corpo regenerado/liberado.

---

[2] Este artigo traz resultados parciais de um projeto em andamento voltado para mapear as estratégias estéticas das Contranarrativas de autoria feminina que questionam a violência sexual. Esta pesquisa é financiada pelo CNPq com bolsa produtividade (2022/2026).

A partir dessas obras, promovemos um debate antiestupro conforme sugerem as feministas na tentativa de revisar a relativização desse crime em nossa cultura: "a proposta de cultura antiestupro aponta para o caráter educativo e socialmente revolucionário que se quer contra tal conjuntura (Campos; Machado; Nunes; Silva, 2017, p. 988). Infelizmente, muitas mulheres ainda são vítimas de violência sexual. Segundo pesquisas do Ipea ainda temos mais de 800 mil casos de estupros por ano, todavia esses números podem ser bem maiores[3]. Quanto aos traumas desse tipo de violência, os especialistas ressaltam que muitas vítimas sofrem de depressão, ansiedade, distúrbios alimentares, comportamento suicida, entre outros. Portanto, trata-se de um grave quadro de saúde pública que precisamos enfrentar.

Como uma língua espectral, a violência sexual contra mulheres é normatizada pelo discurso machista, que estamos renomeando de "monolinguismo misógino"[4], no qual a mulher é aniquilada por ser mulher e o homem impõe sua sexualidade pela força. A partir dos avanços da Legislação brasileira que pune esses crimes, consideramos o "monolinguismo misógino" uma língua que deve ser combatida. A perspectiva de língua espectral é cunhada a partir das reflexões de Giorgio Agamben (2010), quando postula acerca de códigos do passado, que insistem em impor um valor social já superado pela dinâmica do processo civilizatório. No caso brasileiro, temos leis que punem os violadores e importunadores, mas o imaginário machista tem ecoado em milhares de crimes.

Assim, a expressão "monolinguismo misógino" é proposta neste texto como síntese dos códigos que sustentam o estupro e o aniquilamento moral contra a mulher, funcionando como uma língua que controla a liberdade das mulheres e impõe o terror da violência como padrão. Para Agamben (2010, p. 55), uma língua espectral tem regras e particularidades do passado: "não podemos falar, mas que à sua maneira vibra e acena e sussurra e que, embora com esforço e com o auxílio do dicionário, podemos entender e decifrar".

Portanto, mesmo havendo uma legislação que tipifica os crimes contra a mulher, eles continuam sendo executados por valores morais. Segundo Lia Zanotta Machado (2014, p. 108), a violência contra a mulher denunciada hoje já teve apoio de crenças e narrativas orais, de práticas sociais e foram inscritas em normas legais. Assim, estamos diante de códigos ancestrais que insistem em desafiar as leis da atualidade no Brasil.

---

[3] O Ipea alerta para a gravidade dessa epidemia social conforme reportagem do portal do Governo Federal de março de 2023/2024: https://www.ipea.gov.br/portal/categorias/45- todas-as-noticias/noticias/13541-brasil-tem--cerca-de-822-mil-casos-de-estupro-a-cada-ano-dois-por-minuto. Acessada em 30 de jun de 2024.

[4] O "monolinguismo misógino" é um desdobramento do "monolinguismo machista", que apresentamos no livro Os vestígios sociais do feminicídio na literatura brasileira (Gomes, 2023), quando estávamos interessado, sobretudo, em representações do feminicídio. Neste texto, vamos abordar o "monolinguismo misógino", em casos de importunação e estupro, como língua que repete uma dinâmica criminosa, combatida por nossa legislação, mas ainda amparada pelo imaginário cultural machista.

Por essa perspectiva, o monolinguismo misógino é uma dessas línguas que continua a nos perturbar socialmente. Simbolicamente, a economia do estupro está relacionada à manutenção dos privilégios masculinos visto que "é sempre do corpo que se trata – do corpo e de suas forças, da utilidade e da docilidade delas, de sua repartição e de sua submissão" (Foucault, 2002, p. 25). Nos casos de violência sexual, os códigos da submissão feminina são retomados como uma estratégia de subjugação e humilhação do corpo da mulher, que é visto como um corpo-território pelos assediadores e abusadores.

Portanto, o "corpo estuprado" funciona como um modelo disciplinador e pode ser pensado como um castigo que está relacionado às punições públicas que visam disciplinar (Foucault, 2002, p. 42). Tais punições, atenuadas por valores machistas, são históricas e se repetem na cultura do medo, na qual "o temor e o medo das mulheres, ou o sentimento de culpa das mulheres foram construídos reciprocamente pela legitimação do poder de gênero instaurado legalmente de controle e castigo dos homens" (Machado, 2014, p. 108).

Acreditamos que as obras literárias que se posicionam contra o imaginário do estupro podem ser lidas como contranarrativas, trazendo esperança ao explorar a escrita como um corpo de luta. Isto é, um corpo-escrita, que, por sua vez, projeta-se como um corpo-resistência. Nossos argumentos partem de Verónica Gago, ao nos relembrar que o poder dos discursos hegemônicos naturaliza a domesticação, produzindo diferentes subordinações aos corpos humanos (Gago, 2020, p. 105). Interessa-nos pensar, a partir do conceito de "corpo-território", o *modus* de revisar os códigos machistas através da reinvenção do corpo estuprado como um corpo-resistência.

O questionamento desse "corpo-território" pode ser entendido como uma representação politicamente voltada para discordar do discurso padronizado, pois, conforme Machado (2014, p. 106), "as formas de representação dos sujeitos no decorrer de suas experiências vivenciais, se diferenciam dos dispositivos discursivos hegemônicos, já que admitem a emergência e submergência do imaginado, do desejado e do esperado conforme suas subjetividades".

Por essa perspectiva, a representação desse corpo tem um potencial de repensarmos os códigos sociais da violência sexual como uma luta coletiva contra a epidemia de abusos, quando pensamos o corpo-território como "uma ideia-força que surge de certas lutas, mas que tem a potência de migrar, ressoar e compor outros territórios e outras lutas" (Gago, 2020, p. 110). Assim, o território da literatura está sendo explorado nesta pesquisa como espaço de transformação e superação da dor: um corpo-resistência.

A seguir, vamos tentar entender quais motivos levam uma mulher a abandonar seu corpo em um transporte público para fugir de um assediador como relata Smanioto.

O corpo abandonado[5]

Iniciamos nossas reflexões sobre o corpo-resistência da literatura a partir das subjetividades narradas por Sheyla Smanioto, no conto "Mulher cobra", quando privilegia o ponto de vista de uma personagem que explicita seu trauma: "Toda vez que um estranho começa a me olhar como se eu não estivesse mais lá, corpo abandonado, baldio" (2018, p. 81)[6]. Essa narrativa fala da importunação da protagonista em um transporte público, destacando o quanto é desconfortável ser possuída pelos olhos de um estranho. Além disso, trata-se de um texto que vai questionar o corpo feminino como um território machista, sobretudo quando a narradora destaca a imagem do corpo baldio, que literalmente significa "corpo abandonado".

Smanioto explora o tema da violência sexual como algo visceral em sua literatura desde sua primeira obra, há várias cenas de estupros e feminicídios envolvendo suas personagens. Em entrevista, ela reconhece o quanto essa violência a incomoda: "E aí eu fico sempre pensando como eu posso ajudar, com a literatura, as mulheres a aprenderem a viver em um corpo morto"[7]. Na lógica ficcional de Smanioto, a mulher deixa para trás o corpo assediado, pois ele é apossado pelo olhar do predador. A narradora reconhece que abandonar o corpo é fingir que não está ali: "Mesmo assim, toda vez que uma cantada começa eu sei que ao fim estarei morta. Vem um susto, um vazio que eu não entendo. Eu finjo que nada está acontecendo. Eu finjo que não existo onde não me enxergam" (Smanioto, 2018, p. 82).

A perspectiva do corpo-território no conto de Smanioto é uma questão política, ao narrar os incômodos da mulher quando importunada em transporte público. Se para o monolinguismo misógino a "cantada" é uma prerrogativa masculina, esse assédio pode ser uma experiência traumática

[5] Em pesquisas anteriores sobre a violência contra a mulher, identificamos corpos femininos que sofrem violência doméstica e são castigados por companheiros ciumentos e possessivos: emparedado, sacrificado, supliciado, entre outros (Gomes, 2023).

[6] Smanioto relata em suas entrevistas que o conto "Mulher cobra" nasce a partir de suas traumáticas experiências de assédio, que só são superadas pelo processo da escrita literária como exemplificaremos no fim desta análise.

[7] Citação da entrevista de Smanioto dada a Mariana Mendes para o canal do YouTube Bondelê, em 13/08/2018. A versão escrita está disponível em: https://medium.com/@cfdacunha/entrevista-com-sheyla-smanioto-5d361cbefb59. Acesso em 03 de mai. 2024.

para a vítima. No conto, percebemos quão humilhante é para uma mulher ser constrangida publicamente. Ela relata seu trauma por meio da metáfora da morte: "ao fim estarei morta" (2018, p. 81). Tal padrão de agressividade é ancestral e é construído socialmente quando são valorizados discursos nos quais "os meninos frequentemente fazem movimentos agressivos e reivindicam poder" (Connell; Pearse, 2015, p. 56).

A narradora de "Mulher cobra" reconhece que os homens falam a mesma língua, ao descrever o comportamento do importunador que faz ameaças quando é questionado: "ele esperneia e fala e fala e fala e eu tenho medo de eles falarem e acertarem na loteria do que é verdade." (Smanioto, 2018, p. 81-2). Diante do posicionamento agressivo do abusador, a vítima se sente acuada. O medo que está sendo tocado neste conto pode ser entendido como coletivo, visto que "é um medo assentado na longa duração da legitimação das posições masculinas hegemônicas" e está naturalizado por códigos de "honra masculina que instituem os poderes desiguais de gênero (Machado, 2014, p. 107).

Esteticamente, o conto é atravessado por uma linguagem irônica que tenta desnudar os códigos usados por esses homens, pois não se refere apenas ao episódio do presente. A narradora resgata cenas em que outras mulheres foram agredidas pelo monolinguismo misógino: "ninguém nunca vai querer comer essa piranha, feminista do diabo, não, dessa vez ele é direto, ele diz 'seu corpo é meu' e a verdade é imensa" (Smanioto, 2018, p. 82). Essa voz reforça que estamos diante de códigos compartilhados coletivamente, quando fala ironicamente de uma "verdade imensa". Isto é, a mulher é vítima desse monolinguismo fundado em princípios patriarcais que insistem em propagar que um corpo feminino é território da masculinidade. Ao ironizar a perspectiva de um importunador, o conto resgata premissas da língua misógina, que pulsa na contramão da legislação vigente no Brasil.

Nesse sentido, o corpo abandonado representado por Smanioto pode ser visto como um corpo de resistência, que subverte a lógica machista. Esse corpo não se entrega à normatização do monolinguismo misógino para se nutrir nas lutas, que "produzem e situam o corpo como território extenso: ou seja, não como confinamento da individualidade, limitado às margens do corpo próprio entendido como "propriedade" respaldada por direitos individuais..." (Gago, 2020, p. 109). Para resistir ao assédio predador, o conto de Smanioto propõe a metamorfose da mulher em cobra, metáfora daquela que consegue deslizar e fugir do assediador. Essa solução estética pode ser lida como uma estratégia do corpo-escrita.

Tal perspectiva estética pode ser identificada na gradação da forma como o agressor é descrito. Inicialmente ele invade o corpo feminino com "os dedos dos olhos", mas termina com as "patas dos olhos", reforçando que seus códigos são vistos como animalescos. No primeiro momento, a narradora deixa claro que sente o abuso ao reforçar que o olhar tirou "algo de mim com os dedos dos olhos" (Smanioto, 2018, p. 81); No segundo, com um corpo enojado, ela projeta a fuga pelo deslocamento da pele que abandona seu corpo: "Ao fim deste olhar estarei morta, eu penso quando as patas dos olhos dele descolam minha pele, a língua dele corre o beiço e eu ouço a gosma descolando a minha pele indo embora da carne e largando os ossos, mesmo os seus preferidos" (2018, p. 83).

Além de sintetizar a experiência traumática da mulher, o conto aponta para o questionamento do assédio quando reforça a estratégia do corpo-resistência no final do conto por meio da metáfora da cobra. A metamorfose corporal vai prevalecer como se a mulher criasse uma segunda pele para se proteger do assediador e escapar: "e vou embora pele retorcida de cobra que se troca bem diante de um predador – eu viro outra" (Smanioto, 2018, p. 83). Por ser enfático, esse conto pode ser lido como uma contranarrativa do assédio. Uma resistência formulada pelo lugar do corpo que se escreve literariamente.

Ao descrever como a mulher resiste, reforçando que o corpo assediado é um corpo rejeitado, a autora opta por uma metamorfose de um bicho vingativo, uma cobra: "– o cobrador olha a pele seca no metal do chão – eu me arrasto: o próximo, eu que mato" (Smanioto, 2018, p. 83). A promessa do revide deixa no ar um alerta para os importunadores e repudia o monolinguismo misógino que dá sustentação ao assédio predador.

Como contribuição para uma literatura de resistência, Smanioto se projeta contrária à cultura da sedução em torno do corpo feminino, afirmando que "isso é uma coisa com a qual eu nunca me senti confortável, porque, na verdade, para mim, sedução sempre foi risco" e ressaltando que seu trauma em casos de assédio predador: "isso separava meu corpo da minha alma, quando é que eu sentia que eles estavam juntos? Quando escrevia"[8]. Por essa perspectiva, o conto se projeta em oposição ao discurso hegemônico de que as mulheres gostam de ser cantadas. Portanto, o corpo abandonado é um corpo-resistência, apontando o território da literatura como de revisão do monolinguismo misógino.

No tópico seguinte, vamos comentar como o corpo feminino violentado é rejeitado pela vítima a partir do olhar de Stella Florence.

[8] Citação de outro trecho da entrevista de Smanioto dada a Mariana Mendes em 2018. Disponível em https://medium.com/@cfdacunha/entrevista-com-sheyla-smanioto-5d361cbefb59, acessado em 03 de mai. 2024.

O corpo regenerado

No romance de Stella Florence, *Eu me possuo*, a proposta estético-política é de revisar o corpo estuprado para apontar e descrever dois momentos do processo traumático: o do corpo rejeitado e do regenerado. Tal mudança não é simples, pois só é possível depois de um tempo de luto e amadurecimento da vítima. Nessa obra, Karina, a protagonista, tem um longo trajeto de recuperação da autoestima. O narrador em terceira pessoa vai dando pistas de que algo de errado aconteceu com ela, quando compara o vento com violadores: "Mas ventos, Karina sabia, são como estupradores: não fazem acordos" (Florence, 2016, p. 31).

Ela tinha sido violentada por seu namorado, Gustavo Jota, aos dezessete anos: "ele não parou de beijá-la com excessivo vigor, algo que enchia Karina muito mais de medo do que de desejo" (Florence, 2016, p. 99). Sem consentimento, ele continua a agir e a impor sua sexualidade, sem se preocupar com os sentimentos dela. Tal prática é comum a homens que não aceitam um não de uma mulher e acreditam na força e na virilidade como códigos hegemônicos (Connell; Pearse, 2015, p. 211).

Em entrevista dada a Martha Medeiros, Florence admite que debater a cultura do estupro fez parte do projeto inicial do livro por ela ter sido vítima de duas tentativas de violência sexual praticadas por conhecidos: um namorado e um amigo. A autora reconhece a importância de falar do delicado tema: "Há um lado produtivo nessas tragédias que vieram a público recentemente: envolver a sociedade na discussão para que possamos começar a desmontar a cultura do estupro"[9].

No estupro sofrido pela protagonista de *Eu me possuo*, Karina, temos um caso de abuso sexual em que o estuprador não aceita um "não" e age como se a vítima o tivesse provocado, testando sua masculinidade conforme seu pedido de desculpas e tentativa de reaproximação: "E aí, você começou a chorar... eu pirei! Eu me senti muito rejeitado e pirei!" (Florence, 2016, p. 152). A desculpa do violador não atenua a gravidade de seu crime, que carrega a premissa do monolinguismo misógino, que relativiza o estupro quando a mulher aceita ir à casa do violador, pois insiste em insinuações criminosas quando repete: "ela sabia os riscos que estava correndo".

Perseguida pela culpa, ela passa a se castigar e a ter seu corpo rejeitado, pois sofre distúrbio alimentar e come tudo que vê pela frente: "Em três meses engordei quilos e quilos tentando me tornar incapaz de instigar desejo em um homem, tentando criar uma segunda e grossa pele que me

[9] Fragmento da entrevista de Stella Florence dada a Martha Medeiros em 2016. Disponível em: https://mosqueteirasliterarias.comunidades.net/eu-me-possuo-de-stella-florence. Acesso em 20 jun, 2024.

afastasse da dor" (Florence, 2016, p. 165). Na ficção de Florence, o corpo estuprado também é um corpo que tenta a todo custo trocar de pele, tratando-se de um corpo rejeitado/repulsado.

Assim, como a protagonista de Smanioto, observamos que a de Florence tenta metamorfosear seu corpo por meio da aquisição de uma "grossa pele", por a se sentir culpada por ter sido violentada. Ela passa por um longo período de luto em que seu corpo doía: "Karina sabia como é viver com medo. Qualquer mulher sabe" (Florence, 2016, p. 31). O medo nesses casos é um dispositivo de controle instituído pelo imaginário patriarcal, no qual a mulher que fala que sofreu abuso é desvalorizada socialmente, enquanto o violador fica impune. Para Figueiredo (2020, p. 266), em casos de estupro, quando há o silenciamento, "as vítimas ficam destruídas", mas isso não é visto como suficiente para que "os homens que o cometem devam ser tratados como outros criminosos".

A regeneração de sua autoestima e a vontade de recomeçar uma nova vida vão se dando por etapas. Seis anos depois, ela abandona o curso de odontologia, ao abrir um bar com uma amiga. Em meio a uma vida social de encontros e desencontros, que tem o espaço do bar como território de consolidação de sua autoestima, Karina volta a ter relacionamentos sexuais casuais, quando supera suas inseguranças: "Ela determinou que nunca mais o sexo seria algo preso ao corpo, que nunca mais sentiria vergonha" (Florence, 2016, p. 63). Mesmo sendo traída pelo seu segundo namorado, Thiago, ela não se deixa abalar e parte para outras experiências sexuais paralelas, que vão lhe dando estabilidade emocional e melhorando sua autoestima.

Assim como acontece com a maioria das vítimas que optam por não falar do trauma, Karina sofreu sozinha. Não disse nada para sua família, sendo julgada por seu comportamento estranho. Mas, aos poucos, ela passa a enfrentar esse fantasma e tem três etapas de superação. O primeiro se dá quando consegue contar para a avó, aos vinte e três anos, que foi violentada. Isso acontece depois de assistir repetidas vezes ao filme *Blade Runner* (1982) e chorar na cena de estupro: "Talvez sua libertação tivesse acontecido antes, no seu aniversário de 23 anos, quando ela finalmente conseguiu chorar e contar tudo o que aconteceu para sua avó. Ali ela começou a tomar posse de si mesma" (Florence, 2016, p. 54).

O segundo momento da regeneração do seu corpo acontece depois da sua relação sexual com o segundo namorado, Thiago, quando ela passa a se sentir mulher e deixa para trás o corpo rejeitado: "Agora ela flutua – antes, não, antes seu corpo estava morto coberto por sete palmas de terra suja e água e lodo e uns besouros mortos boiando nas suas cascas-túmulos" (Florence, 2016, p. 54). O terceiro episódio de superação é reforçado pela

metáfora da escrita-corpo, quando ela faz uma longa carta em resposta ao pedido de desculpas a Gustavo Jota, e "estava pronta para o enterro. Aquilo havia chegado ao fim, ao menos para ela" (Florence, 2016, p. 54). Ao finalizar o ciclo, ela retoma a total posse de seu corpo com a carta de adeus que também significa deixar para trás o corpo estuprado, agora enterrado de vez.

Essa superação só aconteceu depois que a protagonista passou a tratar o caso como estrupo e resolveu afirmar com todas as letras, que não há dúvidas, ele é um estuprador. Ela faz por duas vezes, no bar, quando lhe diz: "Você tem noção de que aquilo foi estupro?" (Florence, 2016, p. 151); e depois, na carta de desabafo: "o fato de eu ter me sentido atraída por você, ter ido a sua casa, ter desejado transar com você, não significa que você poderia me violentar" (Florence, 2016, p. 163). Mesmo questionando a postura do ex-namorado, Karina chega à conclusão de que ele vai continuar sempre relativizando seu crime, como acontece com homens que repetem o monolinguismo misógino.

Entre os destaques dessa obra, está a desconstrução dos clichês machistas, que respaldam esse monolinguismo misógino como "sexo forçado não é estupro", "o 'não' às vezes quer dizer 'sim' devido à ambivalência feminina", "a vítima se veste e se comporta de tal modo que parece 'pedir' para ser estuprada", entre outros citados por Figueiredo, (2020, p. 265)[10]. O e-mail escrito para Gustavo Jota reforça que tais códigos são criminosos. Entre as desculpas dadas, ele se defende dizendo que só insistiu no sexo porque estava se sentindo rejeitado, sugerindo que o "não" de Karina foi ambíguo.

Assim, ao descrever um homem que não aceita que cometeu estupro, Florence reforça a perspectiva estético-política de sua obra ao destacar o ponto de vista da vítima de violência sexual: "E se eu tivesse mesmo te rejeitando? Então um estupro seria uma reação justa?" (Florence, 2016, p. 164). Tais questionamentos podem ser vistos como coletivos e encaminhados à confraria machista, quando consideramos que sua resposta à tentativa de conciliação pode ser lida como uma carta a qualquer estuprador quando: "insiste em transar com uma mulher alcoolizada"; ou que continua fazendo sexo, mesmo quando "ela pede para você parar e você não para" (Florence, 2016. p. 162). Tal clareza de que insinuações não podem ser usadas para disfarçar violações corporais reforça o quanto o respeito ao direito de uma mulher querer ou não fazer sexo vem em primeiro lugar.

[10] A luta feminista contra esses clichês vem de longa data. Por exemplo, em 2014, houve um movimento "Eu Não Mereço Ser Estuprada" contra comentários que repitam que algumas mulheres merecem ser estupradas:https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2014/03/30/movimento-eunaomerecoserestuprada-repercute-internacionalmente.htm. Acesso em 30 jul. 2023.

Ao romper com as marcas do corpo estuprado, Karina abre uma nova perspectiva no imaginário da literatura brasileira, entrando para a galeria de personagens que se libertam de discursos opressores ao se descrever como um corpo regenerado: "Eu não preciso que você assuma o que você fez - eu sei muito bem o que aconteceu e esse saber foi a minha libertação" (Florence, 2016, p. 166). Ao se conscientizar de que ele era um abusador, depois de recuperar sua autoestima e confiança, ela passa a ter domínio do próprio corpo por meio de regeneração psicológica: "eu me possuo e ninguém mais" (Florence, 2016, p. 166).

Dessa forma, *Eu me possuo* questiona os códigos de culpabilização da vítima e da relativização do sexo forçado ao dar nome ao que aconteceu: estupro. Além de ter o corpo regenerado, visto que a protagonista se restabeleceu psicologicamente, Karina traz as marcas do "corpo liberado", conforme estudos de Xavier (2021, p. 186), pois ela "se liberta das amarras das dependências afetivas, ousando viver, sem repressões e sem medo, a existência com seus mistérios". Essa protagonista passa a gerenciar sua vida e se mostra independente e madura para seguir sua trajetória social.

Ao superar definitivamente o estupro, Karina deixa para trás Gustavo Jota e Thiago e passa a se valorizar mais, repensando se respondia ou não as mensagens recebidas de seus admiradores Caio, Ivan e Lúcio: "Ela pensou em responder mais tarde, talvez na outra semana, ou ainda na outra, quando sua nova rotina estivesse assentada" (Florence, 2016, p. 182). Portanto, a obra de Florence dá a voz a uma mulher que atravessa um longo período de trauma, mas que em grande parte da obra passa a experimentar um corpo regenerado, ressaltando a importância da superação do estupro por meio da fala/escrita, vista aqui como um corpo-resistência.

Na sequência, vamos trabalhar com outra perspectiva do corpo estuprado, o corpo enlutado, a partir da ficcionalização de um caso real feito por Tatiana Salem Levy.

O corpo enlutado

O livro *Vista Chinesa*, de Tatiana Salem Levy, narra um estupro praticado por um desconhecido contra Joana, uma mulher bem-sucedida, na cidade do Rio de Janeiro, quando fazia uma caminhada no bairro Alto da Boa Vista, na Trilha da Vista Chinesa, dentro da Floresta da Tijuca. Apesar de ser uma obra que resgata registros de um caso real, Levy opta por uma construção estética compromissada em repensar as diferentes etapas do trauma, luto e regeneração do corpo violentado, quando explora a metáfora da uma carta aos filhos

da narradora como uma mensagem a uma sociedade misógina. Quando perguntada sobre a delicadeza de escrever sobre um tema tabu, Levy comenta que se trata de um assunto pouco falado socialmente: "Das violências contra a mulher, o estupro é das menos faladas. As vítimas, por "n" razões, têm muito mais dificuldade de falar sobre estupro do que assédio, por exemplo"[11].

Essa obra traz a imagem da "carta-testemunho" como a grande metáfora da literatura como escrita-resistência. Figueiredo tem um estudo sobre *Vista chinesa* que destaca a importância da "carta-testemunho" como parte das estratégias de superação do trauma: "autora e narradora-protagonista são a mesma e a outra, fala(m) para os filhos na forma de carta e para os leitores, em especial para a filha e as leitoras" (Figueiredo, 2021, p. 61). Portanto, escrevendo contra a cultura do estupro, Levy expõe o silêncio que muitas vítimas enfrentam, detalhando como o corpo estuprado é um corpo enlutado. Todavia, a obra reforça o quanto a recuperação desse corpo é fundamental para a superação do terror vivido, reforçando a importância da família e dos amigos no processo de cura.

No primeiro momento, Joana não queria denunciar, pois não pretendia se expor, nem ter que relatar um acontecimento tão perturbador. Tal postura envolve a fragilidade da vítima e os preconceitos em volta do corpo estuprado. Em muitos casos, a investigação tendenciosa supõe dúvidas sobre o ocorrido, como "quando perguntam se a vítima tem certeza do abuso que sofreu" ou se a violência sofrida foi mesmo um crime conforme estudos de Campos *et al.* (2017, p. 985). Mesmo envergonhada, Joana é convencida por familiares e amigos a registrar o crime e passa a viver o luto do corpo estuprado, atravessado pelas memórias da violência: "à medida que eu ia narrando, o tempo ia se embaralhando, como se eu não soubesse a ordem dos acontecimentos, em que instante ele havia me obrigado a chupar seu pau, se antes ou depois de me dar um soco ou da minha tentativa de fuga" (Levy, 2021, p. 31).

O luto vivido pela protagonista é descrito com detalhes, reforçando o impacto da violência sofrida, sobretudo porque o estuprador abusa de um corpo agredido e acuado pelo terror: "Estava paralisada. Aquele homem sem calça na minha frente, o pau duro, era incompreensível e assustador demais" (Levy, 2021, 79). Essa violência praticada por um estranho faz parte do monolinguismo misógino, que sustenta o repertório da humilhação da vítima de estupro. Trata-se de um crime de gênero, pois as vítimas perdem "características individuais biográficas ou de personalidade" para ressaltar que se trata de um ataque de gênero, por ela ser mulher (Segato, 2005, p. 279)[12].

[11] Citação do texto de Tatiana Salem Levy sobre sua obra, publicado pela revista Rascunho, v. 277, p. 22-25, 2023.

[12] A premissa do "monolinguismo misógino" faz parte das pesquisas de Rita Laura Segato que é uma das antropólogas que define o estupro e o feminicídio como crimes articulados por códigos "inteligíveis" e falados pela confraria machista (2005).

No caso do estupro de Joana, há uma luta pela posse do seu corpo. O criminoso estrategicamente escolheu um local isolado e ermo. Ao sequestrar o corpo de uma vítima que fazia sua atividade física para dentro da mata, o estuprador tenta se precaver de sua punição, articulando códigos hegemônicos que são normatizados pela "submissão e vergonha das e nas mulheres" (Machado, 2014, p. 107).

Na etapa do luto, Joana tenta a todo custo se livrar do corpo estuprado: "E quando me dei conta, tentava arrancar a pele, aquela camada impura, tudo que eu queria era uma pele nova" (Levy, 2021, p. 17). Assim, como na ficção de Smanioto, em que a mulher troca de pele para fugir do assediador, na de Levy, a mulher tenta trocar de pele para se libertar do trauma. Nessa fase, temos o corpo enlutado, explicitando que além de sua repulsa pelo corpo, ela se sente "culpada" por ter um corpo de mulher, que, na dinâmica do monolinguismo misógino, é entendido como aquele que atrai o criminoso, por isso a mulher quer se livrar dele.

Assim, temos um exemplo de corpo enlutado, quando a vítima constata que parte do seu corpo ficou enterrada na mata, como podemos observar nas suas primeiras sensações, ao receber o abraço da mãe: "quanto mais ela me abraçava mais certeza eu tinha de que nunca teria aquela filha de volta. Não do jeito que eu era. Um pedaço de mim, um pedaço grande de mim havia ficado na mata, perdido, esfacelado, restos de carne, comida de animais" (Levy, 2021, p. 50). Portanto, para Joana, seu corpo estuprado foi abandonado e "havia ficado na mata". Essa imagem é recorrente na literatura brasileira de autoria feminina de representar mulheres que deixam o corpo abusado para trás, quando vivem o luto.

As lembranças da violência vão lhe perturbar durante anos, mas são mais intensas na fase inicial. Os primeiros dias são caóticos, como na hora do exame para coleta de provas na qual Joana se projeta na cena do estupro: "(..) A sala fria, a maca fria, eu sentia o meu corpo frio no chão úmido da mata" (Levy, 2021, p. 20). A metáfora do corpo enlutado volta várias vezes, pois seu corpo não era mais o mesmo: "Comecei a chorar. Aquele corpo saudável que subia a Vista Chinesa de legging e camiseta, que fazia seis quilômetros em quarenta minutos, tinha se convertido num corpo machucado, frágil, cheio de marcas" (Levy, 2021, p. 19).

Nas idas e vindas da delegacia, ela se sente constrangida em alguns momentos da investigação, quando percebe que a própria polícia desconfia de sua fala ao questionar porque ela tinha mudado o horário de fazer caminhada. Outra vez em que se sente pressionada é quando lhe pedem detalhes da aparência do agressor para construção do retrato falado, mas ela não tem

certeza e fica irritada. O estresse da identificação do criminoso vai lhe desmotivando e ela desiste ao optar por viver seu luto até passar o trauma: "Só quero estar livre para concluir a minha travessia, eu disse a Diana. O luto do pedaço de mim que se perdeu" (Levy, 2021, p. 109). Portanto, mesmo sendo uma mulher preparada e consciente de tudo que sofreu, Joana opta por cuidar de seu corpo enlutado.

A metáfora do luto por um corpo que não é mais o mesmo ressalta a intensidade do trauma sofrido por Joana, que está presente nas tentativas de enterrar o corpo estuprado: "a gente enterra na floresta, enterra na análise, enterra no trabalho, enterra na vida que segue, mas há sempre uma parte que volta" (Levy, 2021, 94). Embora a ideia de trauma atravesse a obra, a grande contribuição do romance de Levy está na estrutura narrativa que faz um movimento de escrita-resistência para enfrentamento da língua misógina do estupro. Para Figueiredo (2021, p. 66), "Escrever a carta e narrar a história do trauma também faz parte dessa tentativa de elaborar o luto". Nesse sentido, o livro também pode ser visto como uma carta a sociedade, convidando-a a repensar o silêncio que gira em torno do estupro.

Por essa perspectiva, retomamos o debate em torno do corpo-território dos abusos sexuais. Por esse prisma, quanto mais as mulheres falam e denunciam, a resistência contra esse imaginário se fortalece, pois "cada corpo é um território de batalha, um amálgama sempre mutante e aberto ao devir, um tecido que é agredido e que precisa se defender... estamos diante de uma complexificação da própria noção de território e de corpo" (Gago, 2020, p. 108-109). Ao representar um corpo estuprado que consegue superar o trauma e escrever para se libertar do luto, identificamos também um corpo regenerado, um corpo-resistência.

Ao tomarmos a palavra de Levy acerca do processo de escrita dessa obra, consideramos que se trata também de um corpo-escrita, uma obra que se projeta como um território de luta das mulheres: "Eu me coloco no lugar da Joana e escrevo esse romance como se ela estivesse fazendo um romance de autoficção"[13]. Ao brincar com a perspectiva autobiográfica de Joana, entedemos que essa obra também pode ser lida como um desabafo das vítimas de estupro, assim como fizeram Smanioto e Florence ao trazer à baila as várias etapas do trauma de uma mulher diante de uma corpo assediado/estuprado.

Nesse sentido, Levy denuncia a cultura de silenciar o estupro, que corresponde tanto à impunidade dos perpetradores como ao apagamento

[13] Citação do texto de Tatiana Salem Levy, revista Rascunho, v. 277, p. 22-25, 2023.

do sofrimento das vítimas. Sua obra vai contra o silêncio em torno do estupro, enfrentando e superando o medo de retaliação às vítimas. Portanto, levando em conta nossos argumentos em torno do monolinguismo misógino, *Vista Chinesa* propõe que falemos do estupro como um mal social que não pode mais ser escondido, pois precisamos oportunizar mais espaços para que as mulheres possam falar de seus traumas e superar suas dores para deixar para trás o corpo enlutado.

Considerações transitórias

As narrativas de violência sexual retomadas por Smanioto, Florence e Levy trazem a perspectiva da escrita como exercício de pensar o corpo-território da mulher, visto que seus textos retomam casos reais e identificam códigos coletivamente aceitos para relativizar tais crimes. Portanto, estamos diante de uma literatura que se projeta como um corpo-resistência ao ressaltar um "contracanto" dos códigos hegemônicos. Trata-se de uma literatura produzida com o corpo da mulher, isto é um corpo-escrita, que tem duas funções: a superação das experiências traumáticas como também de alerta para a existência de códigos próprios do monolinguismo misógino.

Nessas obras, constatamos que a violência sexual está controlada por um monolinguismo amplamente falado pelo nicho machista. Essa língua é produzida por valores de longa data e, à sua maneira, "vibra e acena e sussurra" contra a dignidade da mulher. Conforme Agamben que avalia que, quando os códigos são usados por um grupo que vai na contramão do processo civilizatório, o discurso espectral é composto por "signos", "marcas", "nomes cifrados", "monogramas" (2010, p. 55). Tais códigos são mencionados pela voz das personagens de Smanioto, Florente e Levy, quando descrevem o medo imposto pelo olhar agressor, pelo sexo não consentido e pelo terror do estupro, respectivamente.

Ao explicitarem que as mulheres continuam sendo vistas como subjugadas ao monolinguismo machista, suas narrativas ampliam o debate em torno dessa violência por uma perspectiva estético-política, que tanto pode ser percebida na representação das subjetividades que envolvem a dinâmica do corpo assediado/estuprado para o regenerado/liberado, quanto em referência à própria escrita da obra como uma forma de luta: o corpo-resistência.

Pela perspectiva da crítica literária feminista, precisamos ampliar nossas reflexões, fortalecendo um novo paradigma voltado à pedagogia do antiestupro a fim de pensarmos em "o caráter educativo e socialmente revolucionário que se quer contra tal conjuntura" (Campos *et al*., 2017, p. 988). Em

comum, as três autoras falam das suas experiências traumáticas em entrevistas e reconhecem o potencial de a literatura ser usada como um território de resistência por meio do corpo-escrita. Daí, estarmos diante de obras que lutam pelo questionamento do corpo-território para valorizar o corpo regenerado.

A recorrência da troca de pele nas três narrativas, reforça que o assédio/estupro demanda uma metamorfose corporal, sobretudo quando descrevem corpos femininos abandonados, enlutados e regenerados. Cada corpo desses faz parte de uma cartografia do corpo-escrita, visto neste artigo como o corpo-resistência. Esse tipo de escrita contesta a literatura tradicional ao nomear abertamente o crime de estupro, fugindo dos interditos que eram comuns e deixando a ambiguidade e o erotismo de lado para encarar a epidemia das violências sexuais a partir do lugar da vítima.

Como imagem síntese da abordagem do corpo-resistência, destacamos a fala de Levy ao ressaltar a importância de a protagonista de *Vista chinesa* resolver divulgar seu nome. Ao explicitar seu nome, Joana também entra na luta, que foi incorporada por sua mãe, reforçando o quanto o apoio da família é indispensável para superação do trauma. Para Levy, quando a mãe de Joana "dá o livro para outras pessoas", ela concorda que o livro "fez bem para a filha"[14]. Assim, essa mãe quebra o tabu do silêncio familiar e reafirma que precisamos resistir. Portanto, contra o silêncio, que mais escritoras usem o espaço da literatura para explorar seu corpo como uma experiência de corpo-resistência, possibilitando avançarmos na luta por uma cultura do antiestupro.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. Da utilidade e dos inconvenientes do viver entre espectros. *In*: AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água, 2010, p. 51-56.

CAMPOS, Carmen Hein de; MACHADO, Lia Zanotta; NUNES, Jordana Clein; SILVA, Alexandra dos Reis. Cultura do estupro ou cultura antiestupro? **Revista direito GV**, São Paulo, v. 13, n. 3, p. 981-1006, 2017.

CONNEL, Raewyn; PEARSE, Rebeca. **Gênero: uma perspectiva global**. Tradução e revisão técnica Marília Moschkovich. São Paulo: nVersos, 2015.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

FIGUEIREDO, Eurídice. Escrever contra o silenciamento do estupro: Vista chinesa de Tatiana Salem Levy. **Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea**. Rio de Janeiro, UFRJ, v. 13, n. 25, p. 55-71, 2021.

FLORENCE, Stella. **Eu me possuo**. São Paulo: Panda Books, 2016.

[14] Citação do texto de Tatiana Salem Levy, revista Rascunho, v. 277, p. 22-25, 2023.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 26. ed. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 2002.

GOMES, Carlos Magno. Regulações do estupro em Lya Luft e Patrícia Melo. **Estudos Linguísticos e literários**, Salvador, UFBA, n. 59, p. 76-93, 2018.

GOMES, Carlos Magno. **Os vestígios sociais do feminicídio na literatura brasileira**. Aracaju: Criação, 2023.

LEVY, Tatiana Salem. **Vista chinesa**. São Paulo: Todavia, 2021.

MACHADO, Lia Zanotta. O medo urbano e a violência de gênero. *In*: MACHADO, Lia Zanotta; BORGES, Antonádia Monteiro; MOURA, Cristina Patriota de. (Orgs.). **A cidade e o medo**. Brasília: Verbena/Francis, 2014b. p. 103-125.

SEGATO. Rita Laura. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juárez. **Estudos Feministas**. Florianópolis: UFSC, v. 13, no. 2, 2005, p. 265-285.

SMANIOTO, Sheyla. Mulher cobra. *In*: CRAVEIRO, Beatriz Leal (org.). **Livre**. Belo Horizonte: Moinhos, p. 81-83, 2018.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse?** O corpo no imaginário feminino. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

Clarice Lispector na obra de Conceição Evaristo

Clarice Lispector in the work of Conceição Evaristo

Adriana de Fátima Alexandrino Lima Barbosa[1]

Resumo: Inspirada pela obra teórica e literária de Conceição Evaristo, pela reflexão que Florentina Souza (2021) realiza sobre a poesia de autoria de mulheres negras, pelo conceito de luz negra de Denise Ferreira da Silva (2023), pelo pensamento de Audre Lorde (2019) e pelo texto "O direito à literatura", de Antonio Candido (2011), busco identificar e desenvolver alguns termos da relação que o poema de Conceição Evaristo "Pigmeia, Edmea e Macabéa" estabelece com o conto "A menor mulher do mundo" e o romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector e com o "Poema de sete faces", de Carlos Drummond de Andrade. Neste texto, trago uma parte da pesquisa maior que está sendo desenvolvida no âmbito do grupo de pesquisa, Literatura e Corpo (Póslit/UnB).

Palavras-chave: Conceição Evaristo. Poesia. "Pigmeia, Edmea e Macabéa".

Abstract: Inspired by the theoretical and literary work of Conceição Evaristo, by the reflections of Florentina Souza (2021) on poetry authored by Black women, by Denise Ferreira da Silva's concept of 'black light' (2023), by the thoughts of Audre Lorde (2019), and by Antonio Candido's essay "O direito à literatura" (2011), I aim to identify and develop certain terms in the relationship that Conceição Evaristo's poem 'Pigmeia, Edmea e Macabéa' establishes with Clarice Lispector's short story 'The Smallest Woman in the World' and the novel 'The Hour of the Star', as well as with Carlos Drummond de Andrade's poem 'Poema de sete faces'. This text represents a portion of a larger research project currently being developed within the research group Literature and Body (Póslit/UnB).

Keywords: Conceição Evaristo. Poetry. "Pigmeia, Edmea e Macabéa".

[1] Doutora pela UFRJ. Professora de Literatura Brasileira do Departamento de Teoria literária e literaturas do Instituto de Letras da Universidade de Brasília. Líder do grupo de pesquisa Literatura e Corpo do Programa de Pós-Graduação em Literatura (PósLit/IL/UnB). E-mail: adriana.alexandrino@unb.br. ORCID: https://orcid.org/0000-0002-8347-7554.

*Artigo recebido em 25 de junho de 2024 e aceito para publicação em 24 de setembro de 2024.

Por meio de citações e referências diretas ao poema de Drummond e a essas duas personagens canônicas da obra de Lispector, Pigmeia e Macabéa, o poema "Pigmeia, Edmea e Macabéa", de Conceição Evaristo, tece uma rede de relações de contrapontos em que constatamos experiências diferentes do viver no mundo marcadas pela racialização branca e negra. Para colocar os termos em que podemos elaborar uma reflexão sobre essas diferenças, inicio lembrando as palavras da professora Florentina Souza (2021) em seu artigo Escritas de mulheres negras: exercícios de escrevivência e de re(exis) (sis)tência.:

> A existência de uma poesia escrita por mulheres negras, poesia afrofeminina como define Ana Rita Santiago, ou ainda poesia feminina afrodiaspórica, literatura feminina amefricana, literatura feminina afro-brasileira podem sugerir nuances diversas da produção literária de mulheres negras, no entanto, por si só a existência desta produção se configura uma ruptura e uma insurgência contra discursos e práticas inferiorizantes e desumanizantes de que as mulheres negras têm sido alvo na tradição literária canônica brasileira (Souza, 2021, p. 42).

A professora ressalta, repetimos "por si só a existência dessa produção configura insurgência". E a insurgência poética de Conceição Evaristo provoca descolamentos não apenas das formas de sentir e experienciar a vida, mas também reabre significados construídos pela fortuna crítica dessas obras.

Neste texto, então, estudo o poema de Conceição Evaristo, "Pigmeia, Edmea e Macabéa", inicialmente trazendo alguns termos para estabelecer o contorno de referências teóricas e metodológicas. Depois identifico o diálogo com os textos de Drummond e Lispector para então tecer sentidos possíveis nesse contradiscurso Evaristiano.

Alguns termos da questão

Começar dizendo que esse contradiscurso da tradição literária brasileira na obra de Conceição Evaristo, *Poemas da recordação e outros movimentos* (2017), também é constituído por suas referências e dedicatórias a autores e autoras negras como Adão Ventura, Beatriz Nascimento, Léa Garcia, Abdias do Nascimento, Nei Lopes e Carolina Maria de Jesus com as quais a escritora cria uma constelação de influências que produz um sentimento de afinidade. No artigo "Da representação à auto-apresentação da Mulher

Negra na Literatura Brasileira", Conceição Evaristo, ao pensar a mulher negra no cânone da literatura brasileira, cria para a literatura de autoria negra a expressão conceitual, "sujeito-mulher-negra", para quem a prática da escrita faz ressoar lutas coletivas, vividas na experiência do **sujeito-mulher-negra** na sociedade brasileira:

> Se há uma literatura que nos invisibiliza ou nos ficcionaliza a partir de estereótipos vários, há um outro discurso literário que pretende rasurar modos consagrados de representação da mulher negra na literatura. Assenhoreando-se "da pena", objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Criam, então, uma literatura em que o corpo-mulher-negra deixa de ser o corpo do "outro" como objeto a ser descrito, para se impor como sujeito-mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira. Pode-se dizer que o fazer literário das mulheres negras, para além de um sentido estético, busca semantizar um outro movimento, ou melhor, se inscreve no movimento a que abriga todas as nossas lutas. Toma-se o lugar da escrita, como direito, assim como se toma o lugar da vida (Evaristo, 2005, p. 54).

A associação direta entre escrita e vida reúne no ato da escrita a afirmação de sua subjetividade e de sua vida. No conceito sujeito-mulher-negra, Evaristo condensa a relação escrita e vida mobilizando assim o histórico coletivo de luta pela vida na sua construção literária e estética. Também quero ressaltar o aspecto coletivo da diáspora negra que sua expressão teórica e poética carrega, basta lembrar o poema de abertura de sua obra, intitulado "Recordar é preciso", no qual já vemos um diálogo pelo contraponto com o verso de Fernando Pessoa, "Navegar é preciso", lembro ainda, à título de exemplificação, do poema "Da conjuração dos versos", já estudado anteriormente em nosso artigo "Luz negra nos caminhos: Uma análise do corpo/subjetividade em poemas de Conceição Evaristo" (2024).

Como primeiro ponto importante para pensar a questão, portanto, temos a observação de que a obra poética de Conceição Evaristo não apenas cria um diálogo com nomes icônicos da poesia canônica escolar brasileira, mas também constrói uma constelação de autoria negra – revelando uma tradição literária negra incorporada em sua poesia.

Em um segundo ponto da argumentação, apresento o modo como Denise Ferreira da Silva identificou o conceito de leuz negra em sua leitura do trabalho de arte *Majmua,* de Madiha Sikander:

> Com a interpretação feminista negra que se segue, do trabalho *Majmua*, de Madiha Sikander, eu viso a uma proposição teórica que se detém na matéria da obra, sem, todavia, dotar o material de atributos associados a outras causas, tais como finalidade e eficácia. Essa interpretação poética aborda o trabalho de arte, Majmua, como uma composição cujos componentes também incluem, por exemplo, a intenção da artista, sem, contudo, serem determinados por ela. Pois o que a interpretação faz é mover-se de modo a considerar se (e em caso afirmativo, como) os componentes do trabalho de arte, abordados em estado bruto – isto é, como matéria, que se contempla simultaneamente enquanto real e virtual – anunciam o caminho rumo a um tipo de reflexão que evita as premissas coloniais e raciais inerentes a conceitos e formulações pressupostos nas estratégias existentes no comentário crítico sobre arte (Silva, 2019, p. 46).

Com essa elaboração metodológica de Denise Ferreira da Silva, temos buscado abordar os elementos da poética de Conceição Evaristo em estado bruto, com o olhar crítico menos carregado por todo o peso da crítica especializada de Drummond e Lispector, embora tenhamos sido formadas por essa tradição crítica, que não podemos desconsiderar. Mobilizada pela docência e orientação na pós-graduação trabalho com abertura para reconstruir visões críticas, considerando os aprendizados que surgem com a pesquisa. Concordando com bell hooks (2019, p. 273), em seu *Ensinando a transgredir*, é preciso pensar o ensino como campo de possibilidades, tendo a mente aberta para admitir a realidade e imaginar coletivamente maneiras de ultrapassar obstáculos para viver uma prática educacional engajada, capaz de construir liberdade.

O conceito de luz negra, de Denise Ferreira da Silva, parece ressoar de modo muito afinado com o que percebo dos procedimentos artísticos que Conceição Evaristo cria ao condensar os planos intelectuais e conceituais acionados nas citações e trechos das obras de Drummond e Clarice Lispector neste poema que vamos ler em seguida. Vejamos, para completar a referência ao conceito de luz negra, como Denise Ferreira da Silva explica o efeito da luz negra sobre um objeto de arte:

> Uma vez liberada pela luz negra, a matéria torna-se disponível para algo que pode ser denominado recodificação – o que, no caso de células significa, via de regra, uma reprodução letal e desgovernada ou, para práticas compositivas que, como em uma leitura de tarot, por exemplo, não mantêm o material que combinam subjugado à

> forma (figura ou formato) mediante a qual o apreendem. Em outras palavras, a matéria torna-se disponível a interpretações *poéticas*, ao tipo de re/de/composição que não mobiliza os pilares onto-epistemológicos do pensamento moderno... (Silva, 2019, p. 47-48).

Entendemos que a elaboração poética de Conceição Evaristo pela sua própria existência e capacidade de elaboração crítica e artística faz vir à tona, em sua construção poética sobre o material que recolhe desses autores uma forma, finíssima e sofisticada, de continuar a leitura que fez dessas obras.

Devo admitir antes de continuar que devo muito aos ensinamentos sobre literatura do ensaio "Direito à literatura", de Antonio Candido, "Poesia não é um luxo" e a "Transformação do silêncio em linguagem e em ação", de Audre Lorde (2019) e do "Como ler um poema", do poeta argentino Hugo Padeletti (2024). Lembro a ideia de poesia como iluminação de Audre Lorde em "A poesia não é um luxo":

> é através da poesia que damos nome àquelas ideias que, antes do poema, não tem nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas. Essa destilação da experiência da qual brota a verdadeira poesia faz nascer o pensamento, tal como o sonho faz nascer o conceito, tal como o conhecimento faz nascer (antecede) a compreensão (Lorde, 2019, p. 45).

Acredito que a iluminação negra na poesia de Conceição Evaristo surge primeiramente de sua leitura dessas obras e depois de como ela destila a experiência dessa leitura na criação de seus próprios poemas. Estou imaginando aqui esse exame investigativo, feito por Conceição Evaristo em sua leitura desses clássicos brasileiros. A leitura que faz – os modos como cria relações de conceitos entre as imaginações produzidas pelas obras de Clarice Lispector e Carlos Drummond sobre os sentimentos e experiências negras fazem brilhar um tipo de reflexão que nos coloca diante dos processos de racialização e de sexismo não pelo viés da epistemologia dessas palavras, mas de como são sentidas e vivenciadas na imaginação poética criada nos poemas de Evaristo.

Ou seja, como toda literatura, ensina Antonio Candido (2011, p. 177), no "Direito à literatura", a literatura confirma a pessoa em sua humanidade, educando pela sensibilidade e produzindo um sentimento de pertença à sua comunidade, uma vez que todos os povos, cada sociedade cria suas manifestações artísticas da palavra. No caso da humanidade construída pelos poemas de Evaristo, o aprendizado vai ser distinto para a pessoa branca e a

negra. No caso da poesia de Evaristo, a educação da sensibilidade vai colocar a pessoa branca diante de uma experiência de vida radicalmente diferente. E essa diferença é atravessada pelo racismo.

Assim, a sensibilidade despertada pelo poema tem um potencial de produzir uma noção do lugar privilegiado da pessoa branca numa sociedade racista e o pensamento do quanto injusto é esse lugar. E, com Candido, como a literatura educa pela sensibilidade, poderá produzir sentimentos de empatia e solidariedade e, consequentemente, de horror às ilusões da democracia racial, desmascarada. Daí, pode a leitura do poema ensinar a entender mais profundamente, com Florentina Souza, que a construção literária da mulher negra é ato de resistência e de re-existência.

Importa perceber que não se trata de fazer acusações à obra de Clarice Lispector e Carlos Drummond, mas sim de reconhecer como nessas obras, largamente reconhecidas por seu mais refinado apuro artístico, estão configuradas imagens do Brasil em toda sua complexidade incluindo a racial, talvez como o aspecto mais carne e osso de nossa sociabilidade. Carne e osso cobertos pela pele do mito da democracia racial que a leitura, luz negra, produção estética de Conceição Evaristo desmascara da maneira mais refinada e sofisticada possível. A sua resposta é poesia, seu grito é poético, sua arma é literária. De modo que, sob a luz negra do jogo de pontos de vistas branco e negro que o poema de Conceição faz brilhar, percebemos pelas correspondências entre as obras um reaprendizado do olhar e do sentir que nos abre os olhos para os processos de racialização negativa e positiva na nossa sociedade racista.

Para completar o conjunto de referências metodológicas, trago o poeta argentino Hugo Padeletti (2024), que, em seu ensaio, “Como ler um poema”, traz elementos básicos e bastante influentes na leitura que estou fazendo aqui. Padeletti, neste texto, faz uma comparação instigante da história do sábio budista e o erudito ocidental com a leitura do poema, “Não só o significado do budismo requer uma mente vazia ou esvaziada, mas também o significado de um poema. Quando vou ler um poema, eu o faço com a mente livre de preconceitos”, e busco apreender como o poema configura conceitos, imagens e sons. Percebemos que as ideias de Padeletti se afinam com o conceito de estado bruto de Denise Ferreira da Silva e com as ideias de Candido e Audre Lorde trazidas anteriormente. Com essa rede de ideias para construir a metodologia de leitura, sigo agora finalmente para o estudo do poema.

Leitura do poema, primeiras impressões

Leiamos, então o poema, "Pigmeia, Edmea e Macabéa":

Se Raimundo
rimando com mundo
não é a solução,
Pigmeia, Edmea e Macabéa,
nomes mulheres, versejam
entre si fêmeas rimas
na vastidão do mundo.

A menor do mundo – Pigmeia – encravada no
fundo de uma África.
(Continente que propositalmente
alguns afirmam não ter solução.)
Edmea – Uma bala cravada na vida –.
morte na denúncia da morte dos seus.
(Mães de Acari, corpos continentes
agredidos, filhos desaparecidos.)
E você, Macabéa, Pigmeia, Edmea?
Ser feliz para quê?
Ser feliz como, Macabéa?

Pigmeia, Edmea e Macabéa,
rimas pobres,
pigmeias áfricas,
negras edmeas,
nordestinas macabeas.
Rimas mulheres
desafiando o macho cancioneiro
organizador dos sons disrítmicos
do mundo (Evaristo, 2007, p. 96-97).

Os três nomes de mulheres do título rimam e dois deles nos remetem diretamente a duas obras de Clarice Lispector: *A hora da estrela* (1977) e o conto "A menor mulher do mundo", de *Laços de família* (1960). Porém essa relação com a obra de Clarice, no título muito evidente, aparece no poema encaixada numa citação à sexta estrofe do "Poema de sete faces", de Drummond:

Mundo, mundo, vasto mundo

Se eu me chamasse Raimundo

Seria uma rima, não seria uma solução

Mundo, mundo, vasto mundo

Mais vasto é meu coração (Andrade, 1979, p. 70).

O poema de Evaristo, então, conduz um jogo de conceitos, cada um vindo de um lugar, mas um encaixado no outro. A rima mundo/Raimundo não é solução no poema de Drummond e reaparece no poema de Conceição como rimas de nomes de mulheres, referências a personagens e a uma pessoa real, Edmea. O poema cria um ambiente em que essas "rimas pobres" construídas com essas três referências criam a riqueza do poema, a legitimidade de suas vidas, a vida de suas potências. Essa é a proposição inicial do poema.

Outro jogo conceitual que pode vir dessa premissa inicial proposta pelo poema faz pensar que se chamar Raimundo, para o poema de Drummond, não é solução e o que significa chamar-se Pigmeia, Edmea e Macabéa? O poema de Evaristo responde que seus nomes versejam na vastidão do mundo, "Pigmeia, Edmea e Macabéa/nomes de mulheres, versejam/entre si fêmeas rimas/na vastidão do mundo". Simplesmente existem e versejam no mundo. Lembrando que a afirmação desse existir é ato de resistência e de re- existência. A subjetividade da poeta olha para a vastidão do mundo e nele faz rimar os três nomes de mulheres, acolhe as três mulheres em seus destinos interrompidos, atropelados, subjugados.

As rimas do verso "Pigmeia, Edmea e Macabéa" organizam sons que desafiam o mundo disrítmico nele colocando uma ordem rítmica. Seria essa ordem uma solução? Pelo menos para a história de cada uma delas o poema parece fazer a justiça possível, uma justiça que para existir primeiro tem que ser imaginada, sendo concebida, portanto, primeiro na e pela palavra poética. No poema, a história dessas personagens/mulheres é recuperada, reafirmada, a humanidade delas persiste. Elas são legitimadas em seus destinos de desafiar o que o mundo oferece a elas, rindo, perguntando, desmascarando autores.

"Como uma caixa dentro de uma caixa dentro de uma caixa", Evaristo conjuga as duas referências trazendo já a relação com a história narrada no conto "A menor mulher do mundo", em que, vocês hão de lembrar, é narrada em terceira pessoa a história da expedição de um explorador francês, Michel Pretre, a uma distante "tribo" dos menores pigmeus do mundo no Congo Central. A história se desenrola a partir do encontro do explorador com a menor mulher do mundo:

> No Congo central descobriu realmente os menores pigmeus do mundo. E – como uma caixa dentro de uma caixa, dentro de uma caixa – entre os menores pigmeus do mundo estava o menor dos menores pigmeus do mundo... Entre mosquitos e árvores mornas de umidade, entre as folhas ricas do verde mais preguiçoso, Marcel Pretre defrontou-se com uma mulher de quarenta e cinco centímetros, madura, negra, calada. "Escura como um macaco", informaria ele à imprensa, e que vivia no topo de uma árvore com seu pequeno concubino. Nos tépidos humores silvestres, que arredondam cedo as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar, ela estava grávida (Lispector, 1995, p. 87-28).

Interessante notar o processo de estilização, no poema de Evaristo, do mesmo procedimento artístico já utilizado por Clarice Lispector, a técnica do encaixe, como bem explicou Neide Resende (1996, p. 39), "A narrativa encaixante é a história que se desenrola no interior da África e se divide em duas partes, encaixando entre elas o grupo de cenas familiares e urbanas que forma as outras narrativas". A estrutura de caixa dentro da caixa reaparece no poema de Conceição Evaristo também como procedimento com o encaixe de referências, a referência à obra de Lispector encaixada na referência à obra de Drummond. Isso porque, como já ficou dito, a referência a Drummond abre o poema que, na segunda estrofe, vai desenvolver as referências a Lispector e somar a essas duas referências literárias, uma história da vida real, a história de Edmea, que ficou conhecida como Chacina de Acari. E, na terceira estrofe, a última, o fecho do poema com uma síntese sobre o conceito de Drummond de rima, retomando e concluindo sua tomada de posição artística sobre a rima e de postura ética sobre os destinos individuais e coletivos dessas referências – mulheres.

A primeira e a terceira estrofes, de abertura e fechamento do poema iluminam, com seu incansável destilar da experiência da leitura desse poema de Drummond, esse conceito de que mundo/Raimundo, embora seja uma rima, não é solução. Como já dito, a subjetividade poética, sujeito-mulher-negra, da poeta rima os nomes dessas três mulheres e suas experiências no vasto mundo, em contraponto ao conceito do poeta nesta estrofe de seu poema. Na primeira estrofe do poema de Evaristo, o contraposição se dá por "Pigmeia, Edmea e Macabéa/nomes de mulheres, versejam/entre si fêmeas rimas/na vastidão do mundo" e na terceira estrofe, "Pigmeia, Edmea e Macabéa/rimas pobres, pigméias áfricas, negras edmeas, nordestinas macabeas./Rimas mulheres" (EVARISTO, 2007, p. 96-97).

Na segunda estrofe, teremos novamente o uso da técnica do encaixe em que a história de Pigmeia se conecta à de Edmea e à de Macabéa. Com Edmea, o poema nos faz pesquisar/lembrar do episódio conhecido como Chacina do Acari, que culminou com o assassinato de Edmea e sobrinha numa emboscada em quinze de novembro de 1993, provavelmente como represália a sua atuação no movimento conhecido como Mães de Acari em que elas denunciavam o sequestro de seus filhos, onze jovens, sete deles adolescentes em 1990. Com Edmea, o poema caminha da visão tida por "alguns" de uma África sem solução para a visão do poema de um Brasil sem solução, que assiste de modo apático ao genocídio do povo negro sem que isso cause uma revolta social, o que seria o esperado diante de tal brutalidade diária, "Edmea – Uma bala cravada na vida -./morte na denúncia da morte dos seus./ (Mães de Acari, corpos continentes/agredidos, filhos desaparecidos).

E aqui o perfeito encaixe do continente agredido, Pigmeia, com Edmea – corpo agredido. Um corpo, todo o continente. Esse encaixe de símiles mobiliza o histórico da diáspora negra no capitalismo. A racialização como elemento para subjugar, para explorar, para matar. O assassinato do povo preto é algo assustadoramente naturalizado na sociedade brasileira com aval de todas as instituições de justiça. Denise Ferreira da Silva, no artigo "Ninguém: direito, racialidade e violência" (2014) aponta e discute profundamente essa anormalidade naturalizada.

Os três últimos versos da segunda estrofe encadeiam perguntas sobre a felicidade para essas mulheres. "E você, Macabéa, Pigmeia, Edmea?/ Ser feliz para quê?/ Ser feliz como, Macabéa?" (p. 96). Reparo que a ordem dos nomes neste verso é alterada, iniciando com Macabéa, mas a união entre os nomes não é quebrada. E aqui lembro o trecho em que Rodrigo ao descrever um instante de felicidade de Macabéa lhe tolhe a possibilidade de querer outro momento feliz. E de dentro da dialética da relação que Rodrigo cria com sua personagem, identificamos quase que um traço sádico ao pensar que ela deve se contentar uma migalha de felicidade:

> Devo registrar aqui uma alegria. É que a moça num aflitivo domingo sem farofa teve uma inesperada felicidade que era inexplicável: no cais do porto viu um arco-íris. Experimentando o leve êxtase, ambicionou logo outro: queria ver, como uma vez em Maceió, espocarem mudos fogos de artifício. Ela quis mais porque uma verdade que quando se dá a mão, essa gentinha quer todo o resto, o zé-povinho sonha com fome de tudo. E quer mas sem direito algum, pois não é? Não havia meio – pelo menos eu não posso – de obter os multiplicantes brilhos em chuva chuvisco dos fogos de artifício (Lispector, 1995, p. 51).

Alguns dos mais cruéis estereótipos racistas aparecem no conto seja pela perspectiva do explorador francês, seja pela perspectiva das famílias urbanas brancas de classe média que veem no jornal a fotografia da menor mulher do mundo, grávida - "racinha de gente" (p. 88), "parecia um cachorro" (p. 89); "escura como um macaco" (p. 92); "bebê preto menor do mundo" (p. 93); "seu roso bestial" (p. 94). Nos processos narrativos de Clarice Lispector, vemos como é fruto de mobilizações profundas de desejos e recalques sombrios o poder de dizer impunemente, levianamente, corriqueiramente essas expressões.

Observo ainda que a expressão "racinha de gente" aparece em "A menor mulher do mundo" (Lispector, 1995, p. 88) e em *A hora da estrela* como vimos na citação anterior (Lispector, 1995, p. 51). Ou seja, a "racinha de gente" refere as nordestinas, enquanto no conto refere ao povo "menor do mundo", no centro do centro da África. No poema de Conceição Evaristo, uma conectada a outra, o verso repete, "Pigmeia, Edmea, Macabéa", fazendo com que os três nomes de mulheres rimem também em suas dores em um mundo, todo feito contra elas. Rimam, no poema de Conceição Evaristo, a vizinhança que se protege de toda essa falação branca violenta e desumanizadora.

Como numa rede de apoio, a subjetividade poética enlaça no poema seus nomes um do lado do outro, rimas mulheres, rimas pobres, rimas contra o som disrítmico desse mundo inóspito onde são faladas, limitadas, catalogadas, expostas, silenciadas e mortas no mais das vezes, infelizmente ainda, impunemente. Vimos recentemente a notícia, de abril deste ano, que os quatro policiais militares acusados pelas mortes de Edmea e sua sobrinha haviam sido absolvidos das acusações pela "justiça" do Rio de Janeiro. Com mais esse indício da "justiça" desse nosso mundo capitalista, racista, machista, o poema redobra sua força de significar nossa sociabilidade.

Mais um degrau de aprofundamento

Após recolha desses elementos que surgiram nas considerações iniciais da leitura do poema motivadas pelos jogos conceituais que são criados com o uso das citações diretas, seguimos agora para uma etapa de aprofundamento do estudo que considere aspectos formais da composição do poema. Percebemos que o poema é composto de três estrofes, cada uma com sete, onze e nove versos. A composição é de versos livres com ritmo marcado pela repetição do verso decassílabo do título, "Pigmeia, Edmea

e Macabéa". O fraseado do poema em sua articulação sintática do mundo conceitual presente nos versos que individualizam cada uma delas também promove uma estrutura de paralelismos sintáticos que constroem ritmo.

Vale a observação de que a estrutura sintática dos versos é imagem do elemento terciário da estrutura dos nomes das mulheres, justapondo seus desenvolvimentos individuais com base no número três. Na segunda e terceira estrofes, cada um desses desenvolvimentos individualizados é encaixando com apoio de sinais de pontuação parênteses e travessões. Nas estrofes de abertura e fechamento do poema os três nomes aparecem unidos no verso do título. O número três reverbera no poema em três estrofes, três referências de mulheres, três referências de obras, três gêneros citados (poema, conto, romance).

Como já observado nas considerações iniciais, na abertura do poema, a subjetividade poética lança uma proposição conceitual que apresenta uma tomada de posição e um deslocamento do conceito anterior de Drummond, abertamente citado, "Se Raimundo/ rimando com mundo/não é a solução,/ Pigmeia, Edmea e Macabéa,/nomes mulheres, versejam/entre si fêmeas rimas/na vastidão do mundo". A sintaxe de uma oração só para toda a estrofe nos oferece um contraponto de conceitos, de pontos de vista, de experiências em relação ao poema de Drummond. A relação com Raimundo no poema de Drummond é de distanciamento, de antagonismo e no poema de Conceição Evaristo, o movimento provocado pela união dos três nomes de mulheres é de aproximação, acolhimento, compreensão. A subjetividade poética está aproximada do sentir dessas mulheres, fica presente um sentimento de vizinhança amorosa, uma compreensão íntima de suas experiências.

O desenvolvimento da proposição da primeira estrofe, como já ressaltamos anteriormente, é feito com as estruturas sintáticas da segunda estrofe animadas por parênteses, travessões e interrogações. É quando surgem explicações de episódios determinantes da vida de cada uma delas. Nos quatro primeiros versos dedicados a Pigmeia lemos o jogo de visões sobre Pigmeia/África, "A menor do mundo – Pigmeia – encravada no/ fundo de uma África./(Continente que propositalmente/alguns afirmam não ter solução.)" Fica a apresentação de Pigmeia feita como acontece no conto, vista de fora, pelos olhos de alguns – o que sugere a diferença que pode haver com o olhar da subjetividade poética, realçada pelo uso dos parênteses. Os parênteses indicam essa visão própria sobre a visão colocada no verso bárbaro, único do poema, que recupera, do ponto de vista do conto de Lispector, o modo como a personagem da menor mulher do mundo é apresentada no conto, ou seja, ela é apresentada do ponto de vista do "explorador" francês.

Edmea, nos quatro versos seguintes, é referenciada pela explicação em forma de epíteto, "Edmea – Uma bala encravada na vida –/morte na denúncia da morte dos seus/(Mães de Acari, corpos continentes/agredidos, filhos desaparecidos.)". A repetição da palavra "encravada" enseja um desdobrar da mesma situação em diferentes destinos, Pigmeia encravada no fundo de "uma África" e Edmea com uma bala encravada na vida. O primeiro encravar remete à estereotipia, o segundo à noção da violência legitimada contra o povo negro. Nos versos sobre Edmea, a possível bala encravada na vida do filho se encaixa na bala encravada na sua vida ao denunciar a morte de seu filho pelos PMs.

A construção de encaixes desdobra camadas de sentidos sobre a realidade da violência policial emparelhada com a violência colonial. O uso dos parênteses e do travessão parece realçar o deslocamento entre os mundos dos fatos e o dos versos, entre o mundo do pensamento branco e o do pensamento negro sobre a mesma situação. O diálogo dos conceitos elaborado no poema nos apresenta as construções discursivas como produções da racialização branca supremacista.

Quanto a Macabéa, os versos emparelham duas perguntas, "Ser feliz para quê?/Ser feliz como, Macabéa?". Interessante que antes desse dístico final na segunda estrofe, temos um verso que reúne as três, "E você, Macabéa, Pigmeia, Edmea?". No contexto que estivemos levantando de a subjetividade poética estabelecer uma proximidade com essas mulheres no poema, vemos que essas perguntas mostram o interesse da sujeita poética em escutar o que elas têm a dizer.

A terceira estrofe composta por duas frases – conduz o fechamento do poema, retomando o conceito da rima do poema de Drummond pelo contraponto, "Pigmeia, Edmea e Macabéa,/rimas pobres", mas a impressão rítmica será marcada logo a seguir pela estrutura que se repete três vezes cada uma com uma substantivação, "pigmeias áfricas,/negras edmeas,/nordestinas macabeas.". Esse procedimento de substantivação amplia as experiências individuais para uma massificação de suas experiências, que fica ainda mais aparente pelo uso aproximado do metro das redondilhas nos três versos – numa variação entre a menor e a maior.

Essa substantivação mostra que não se trata apenas da história de Pigmeia, mas da história de áfricas, não "uma" África como colocado no segundo verso da segunda estrofe, mas áfricas, "A menor do mundo/- Pigmeia – encravada no/fundo de uma África", sendo o primeiro desses dois versos o maior do poema inteiro com catorze sílabas poéticas, materializando o metro bárbaro, com mais de doze sílabas poéticas, aspecto já comentado

acima. Fica a ideia de que o ponto de vista do explorador francês é que é bárbaro – ocorrendo aqui uma inversão do binômio civilização/barbárie tão consequente com a visão colonial/colonizadora. O verso bárbaro apresenta a visão colonial de "uma África", inventada pela fantasia colonial.

Nessa sequência o segundo verso, "negras edmeas", mostra a relação com a condição humana da maioria das mulheres negras no Brasil, o risco de violência iminente e, em seguida, "nordestinas macabéas", por sua vez com seu marcador social negativo, ser nordestina. Finalmente, o fecho "Rimas mulheres/desafiando o macho cancioneiro/organizador dos sons disrítmicos/do mundo". Frase na ordem sintática direta encerrando com assertividade a proposição da subjetividade poética sobre a questão do conceito de Drummond de a rima mundo/Raimundo não ser solução.

Concluir esse texto sabendo que a pesquisa continua

Esses jogos de conceitos que estivemos investigando contrabalançam e repercutem reciprocamente o real, o poético e o simbólico no poema "Pigmeia, Edmea e Macabéa", de Conceição Evaristo. Esse traçar de correlações ilumina com sua luz negra, com seu destilar da experiência da leitura dessas obras clássicas da literatura brasileira, o "Poema de sete faces" de Drummond, o conto "A menor mulher do mundo" e o romance *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, meandros e camadas das nossas relações étnico-raciais porque o poema de Evaristo apresenta o choque das visões de mundo atravessado pela racialização em suas manobras positiva e negativa.

Foi possível explorar, nesse texto, como o poema de Evaristo enseja camadas de significações que nos permitem pensar/imaginar as situações específicas e singulares de Pigmeia, Edmea e Macabea e seus pontos de vista que estão nas antípodas do ponto de vista hegemônico da branquitude. A experiência dessa iluminação negra nos faz enxergar, por meio de seus procedimentos literários, essas experiências massacradas e massificadas – afinal o poema nos mostra em seu fecho que está falando de pigmeias, edmeas e macabeas. Experiências da maioria das mulheres no Brasil colocadas na condição de áfricas tornadas exóticas, de pessoas em luta diária contra a morte, contra o genocídio e, afinal, a situação das nordestinas e os estereótipos que as envolvem a todas.

No poema, a humanidade dessas mulheres é ressaltada – o verso, título, que reaparece no poema, "Pigmeia, Edmea, Macabéa" cria um ritmo do laço de solidariedade. É construída nessa repetição uma vizinhança entre

elas criada pela sujeita poética que as escuta, as acolhe e também as vinga ao torná-las rimas mulheres que desafiam as naturalizações do racismo e do genocídio de jovens negros que ganham um ambiente poético de contraposição, resistência e re-existência. Pela poesia de Conceição Evaristo, a luta diária entra na ordem poética e se coloca lado a lado dos grandes nomes e temas da literatura brasileira.

Finalizar lembrando a afirmação de Conceição Evaristo (2005, p. 54) no início deste texto, "se há uma literatura que nos invisibiliza ou nos ficcionaliza a partir de estereótipos vários, há um outro discurso literário que pretende rasurar modos consagrados de representação da mulher negra na literatura". Esse outro discurso literário é de sua autoria e de mais uma longa tradição da autoria negra na literatura brasileira que ela reúne em sua poética. A sua voz literária, potente de seu lugar de sujeito-mulher-negra, constrói uma poesia que recupera, desafia e interpela conceitos trabalhados em imaginações literárias canônicas e nas histórias das chacinas do Brasil real, ativando, por seu apurado talento literário, a correlação entre literatura e vida pelas vias da imaginação e da sensibilidade com que vivenciamos racismo e sexismo no Brasil.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

BARBOSA, Adriana de Fátima Alexandrino Lima; CARDOSO, Loyde; GOMES, Lilian Barros. Luz negra nos caminhos: uma análise do corpo/subjetividade em poemas de Conceição Evaristo. **Revista Fórum Identidades**, Itabaiana-SE, v. 38, n. 1, p. 193-205, 2023. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/v38p193.

CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários Escritos**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. 1996. 141 p. Mestrado em Literatura Brasileira. PUC: Rio de Janeiro.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira**. Revista Palmares**. Fundação cultural Palmares. Ano 1. n.1, p. 52-57. 2005. Disponível em: https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf. Acesso em: 07 de jul. 2024.

EVARISTO, Conceição. Literatura Negra: Uma poética da nossa afro-brasilidade. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2009. Disponível em: http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365. Acesso em: 07 de jul. 2024.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2007.

Justiça do RJ absolve PMs acusados das mortes de Mãe de Acari e sobrinha. **Portal G1,** 05/04/2024. Disponível em: https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2024/04/05/justica-do-rj-absolve-pms-acusados-das-mortes-de-mae-de-acari-e-sobrinha.ghtml. Acesso em: 07 de jul. 2024.

ILHÉU, Thais. Quem é o escritor mais cobrado no ENEM. **Guia do estudante.** 5/10/2023. Editora Abril. Disponível em**:** https://guiadoestudante.abril.com.br/enem/quem-e-o-escritor-mais-cobrado-no-enem. Acesso em: 07 de jul. 2024.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. 23. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LISPECTOR, Clarice**. Laços de família**. 28. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

LORDE, Audre, Poesia não é luxo. *In*: LORDE, Audre. **Irmã Outsider: ensaios e conferências**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

PADELETTI, Hugo. **Como ler um poema**. Tradução de Florencia Guzzetti. Caderno de Leituras n. 171. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2024. Disponível em: https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2024/03/cad.171-Como-ler-um-poema.pdf. Acesso em: 07 de jul. 2024.

RESENDE, Neide Luzia de. A problematização da alteridade no conto "A menor mulher do mundo" de Clarice Lispector. **Magma** – Revista dos Alunos de Teoria Literária e Literatura Comparada (PPG TLLC-USP). n. 3, p. 37-44, 1996. Disponível em: https://revistas.usp. br/magma/article/view/85916. Acesso em: 07 de jul. 2024.

SILVA, Denise Ferreira da. Ninguém. Direito, racialidade e violência. **Meritum**, Belo Horizonte, v. 9, nº 01 – janeiro/junho, p. 67-119, 2014. Disponível em: https://doi.org/10.46560/meritum.v9i1.2492. http://revista.fumec.br/index.php/meritum/issue/view/203. Acesso em: 07 de jul. 2024.

SILVA, Denise Ferreira da; OTOCH, Janaina Nagata. Em estado bruto***. ARS***, v. 17, n. 36, p. 45-56, 2019. Disponível em: https://www.revistas.usp. br/ars/article/view/158811. Acesso em: 30 maio. 2023.

SOUZA, Florentina da Silva. Escritas de mulheres negras: exercícios de escrevivência e de re(exis) (sis)tência. **Revista Cerrados**, 30(57), p. 41-50, 2021. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/38376/32669. Acesso em: 07 de jul. 2024.

Poesia feminina modernista: resgate e inclusão da obra de Julieta Barbara

Modernist female poetry: rescue and inclusion of Julieta Barbara's work

Karla Renata Mendes[1]

Resumo: Julieta Barbara lançou seu único livro de poemas, *Dia garimpo*, em 1939. Desde então, a poeta foi "apagada" da historiografia oficial, tendo a obra relançada apenas em 2022 (mais de 80 anos depois da primeira edição). Casada com Oswald de Andrade, a autora não teria podido dedicar-se à divulgação de seu livro de estreia, sendo prejudicada por imprevistos e por contingências de ordem prática e pessoal. Dessa forma, amparando-se nos pressupostos revisionistas da crítica feminista, o presente trabalho pretende resgatar a figura de Julieta Barbara, evidenciando as suas qualidades literárias e destacando como sua poesia e, em especial o texto intitulado "Poesia", situa-se no contexto modernista com o qual dialoga.

Palavras-chave: Julieta Barbara. *Dia garimpo*. "Poesia". Modernismo. Crítica Feminista.

Abstract: Julieta Barbara released her only book of poems, *Dia garimpo*, in 1939. Since then the poethasbeen "erased" from official historiography, with the work only relaunched in 2022 (more than 80 years after the first edition). Married to Oswald de Andrade, the author would not have been able to dedicate herself to promoting her debut book, being hampered by unforeseen circumstances and practical and personal contingencies. In this way, based on the revisionist assumptions of feminist criticism, this work aims to rescue the figure of Julieta Barbara, highlighting her literary qualities and highlighting how her poetry and, in particular, the text entitled "Poesia", is located in the modernist context with which it dialogues.

Keywords: Julieta Barbara. *Dia garimpo*. "Poesia". Modernism. Feminist Criticism.

*Artigo recebido em 29 de junho de 2024 e aceito para publicação em 27 de setembro de 2024.

Em 1971, a poeta e crítica estadunidense Adrienne Rich publicou o conhecido texto "Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão". Nele, a autora aborda questões importantes sobre a construção do cânone, problematizando os entrecruzamentos entre o literário e o político. A certa altura, Rich afirma:

> Re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com um novo olhar, de entrar em um texto a partir de uma nova direção crítica – é, para nós, mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência. Até que possamos entender as pressuposições em que estamos enraizadas, não podemos conhecer a nós mesmas (Rich, 2017, p. 66).

A ideia proposta pela escritora de "ver com um novo olhar", de ter uma "nova direção crítica" é o que impulsiona esse trabalho. Indo ainda mais longe, podemos afirmar que há a necessidade de uma revisão (um novo exame, uma nova leitura) de certos aspectos do campo literário, assim como também se faz igualmente necessária a visão, no sentido de enxergar de fato, de trazer à luz pontos da historiografia literária que ainda permanecem obscurecidos.

Nota-se que, apesar do esforço empreendido nas últimas décadas para divulgar a literatura produzida por mulheres, algumas autoras ainda carecem de pesquisas abrangentes e são quase que desconhecidas do grande público. Nesse sentido, o viés do "resgate e inclusão", na crítica feminista, torna-se muito relevante, já que propõe a

> pesquisa e constituição de um corpus significativo da produção desconhecida de literatura de autoria feminina, tornadas invisíveis pela mediação crítica, quase exclusivamente masculina, a partir de uma postura de revisão do cânone e de desconstrução dos saberes hegemônicos, buscando outros (Zolin, 2009, p. 240).

Entende-se, portanto, ser crucial trazer à tona escritoras e textos apagados pela crítica e pelo cânone, reinserindo-os na história e possibilitando uma reescrita de nossa tradição cultural e literária. É o que afirma, por exemplo, Heloisa Buarque de Hollanda (2003, p.18) quando destaca a importância da "revelação de inúmeras autoras, tendências e até mesmo de novos campos e objetos de investigação." Hollanda destaca ainda que os

> objetos recuperados, ou resgatados, muito frequentemente, não "cabiam" nas lacunas da história oficial. Este insucesso – na realidade um sucesso – demonstrou como a história literária tradicional não provê as categorias pelas quais as ações das mulheres possam ser satisfatoriamente descritas, e, sobretudo, a necessi-

> dade de um questionamento profundo dos pressupostos desta historiografia, seus pontos de partida, métodos, categorias e periodizações (HOLLANDA, 2003, p.18).

Nesse sentido, a pesquisa aqui apresentada parte dos pressupostos da crítica feminista que toma como "elemento norteador a bandeira do feminismo e, portanto, a ótica da alteridade e da diferença", lançando-se a "resgatar e a reinterpretar a produção literária de autoria feminina." (Zolin, 2009, p. 327). Busca-se, nesse sentido, "re-ver" a obra da poeta e artista plástica Julieta Bárbara e seus diálogos com o modernismo, entendendo a necessidade de resgate de sua produção, já que

> a história da arte moderna tem privilegiado uma noção de vanguarda centrada na identidade de grupo: os manifestos, as revistas, os encontros ou as exposições se configuram, segundo essa versão, como espaços de camaradagem masculina nos quais as mulheres parecem não se encaixar, a não ser como musas, esposas ou colaboradoras dos homens (Mayayo In Simioni, 2022, p. 11).

"Musas, esposas ou colaboradoras dos homens". Interessante notar que Julieta Barbara foi alçada a essa condição, tendo sua carreira marcada pelo casamento que manteve com o escritor, e um dos precursores do modernismo no Brasil, Oswald de Andrade. Tendo lançado a única edição de seu livro de poemas, *Dia garimpo*, em 1939, ela foi, desde então, "apagada" da historiografia oficial e a obra foi relançada apenas em 2022 (mais de 80 anos depois da primeira edição). O pesquisador responsável pela organização do livro destaca em seu posfácio que duas questões centrais teriam determinado "o silenciamento das qualidades de *Dia garimpo*: 1) Julieta era uma poeta estreante mulher em 1939; 2) Julieta era uma poeta estreante mulher em 1939, casada com Oswald de Andrade." (Marovatto In Barbara, 2022, p. 97).

É impossível negar que questões ligadas ao gênero acabaram interferindo na recepção da obra de Julieta Barbara em seu contexto imediato de publicação e tiveram ressonância ao longo do tempo. A poeta não teria tido tempo, em meio às demandas do marido (profissionais e de saúde), de dedicar-se à divulgação de sua obra de estreia, sendo prejudicada por imprevistos e pelas contingências de ordem prática e pessoal (cf. Marovatto In Barbara, 2022, p. 96-97). Dessa forma, a incursão de Julieta no mundo das letras acabou sendo atravessada pela já consagrada carreira do companheiro e havia quem, inclusive, duvidasse da autoria dos poemas, suspeitando da interferência de Oswald de Andrade nos versos de *Dia garimpo*. Em meio a todos esses fatores, Julieta acabou tornando-se, então, a "poeta esquecida

do modernismo", como anunciou matéria publicada no jornal "O Globo", em 2022, na ocasião do relançamento de sua obra.

O exemplo do que ocorreu com a obra de Julieta Barbara evidencia quão necessária é a problematização do "caráter aparentemente assexuado das relações sociais" e a necessidade de se destacarem as "assimetrias de poder, seja no plano macro, seja no micro." (Oliveira, 2008, p. 30). Ou seja, é importante frisar que o cânone literário, a construção histórica e ideológica do modernismo (e de uma estética modernista) situam-se num território de disputas políticas, em que artistas mulheres acabaram ficando à margem. Assim, recuperar a figura de Julieta Barbara é tentar colocar em prática a ideia de que "precisamos conhecer os escritos do passado e conhecê-los de uma forma diferente daquela em que sempre os conhecemos; não passar adiante uma tradição, mas quebrar as correntes que nos prendem a ela." (Rich, 2017, p. 67).

Recuperando um pouco da trajetória da escritora, Mariano Marovatto (2022) elucida que Julieta Guerreni (1908-2005) nasceu em Piracicaba, São Paulo. Formou-se professora primária e, na década de 30, mudou-se para a capital paulista onde atuou como docente. Conheceu Oswald de Andrade em 1934. Após dois anos vivendo juntos, eles casaram-se em 1936 (união que duraria até 1942). Na mesma época, Julieta teria iniciado sua carreira artística de pintora e escritora, adotando o nome "Julieta Barbara" – em homenagem à avó – e publicando seus primeiros poemas em jornais e revistas, além de proferir palestras sobre desenho e pintura. Em 1939, o casal decidiu viver no Rio de Janeiro, centro cultural do país. Naquele mesmo ano os originais de *Dia garimpo* seriam entregues à editora José Olympio.

Como dito anteriormente, Marovatto (2022, p. 96-97) chama a atenção para o fato de que a rotina acidental do casal era tamanha que a poeta não teve a oportunidade de ver seu primeiro e único livro exposto na casa editorial da José Olympio. Após três meses de adaptação à vida no Rio, Julieta e Oswald se encontravam no interior de São Paulo para que ele pudesse repousar antes de uma viagem para a Europa marcada para agosto. A viagem aconteceu, mas foi interrompida pela Segunda Guerra Mundial.

Atravessada pelas questões pessoais, a trajetória de Julieta Barbara e de sua obra confirmam a ideia de que

> compreender a inscrição das mulheres no modernismo significa, assim, observar atentamente o modo como elas produziram e construíram suas carreiras num momento em que as expectativas e as representações em torno do "artista moderno" pressupunham uma série de experiências, ações e valores que configuravam um privilégio masculino (Simioni, 2022, p. 23).

Ainda que *Dia garimpo* viesse à luz num momento em que o "artista moderno" era predominantemente masculino e a literatura brasileira reverenciava poucos nomes femininos na poesia – Cecília Meireles talvez fosse a mais conhecida – o livro surgiu através de uma editora de prestígio e contou ainda com um retrato da poeta feito por Flávio de Carvalho e uma "carta-prefácio" de Raul Bopp, o que atesta o trânsito da autora entre a intelectualidade da época.

No prefácio, o autor de *Cobra Norato* reverencia as qualidades poéticas da colega estreante como as de alguém que produz uma "poesia forte", chamando a atenção para o fato de que os versos propunham o resgate de um Brasil mais rural, mais profundo, mais primitivo e ainda a ser descoberto enquanto potencial poético:

> Deus fazia as florestas e os negros trabalhavam no engenho. O barulho do mato e as queixas das moendas de cana criaram vozes que ainda esperam versos, como reservas anônimas ainda cheias de assombro.
> Você, Barbara, arranjou uma maneira de moldar essas vozes com uma ternura religiosa [...] (Bopp in Barbara, 2022, p. 13).

Definindo Julieta como a cantora dessas vozes silenciadas, distantes, ocupada em compor "versos do engenho de três paus com música de pilão", Bopp (2022, p. 14) conclui que ela "fez poesia para o Brasil", ressaltando, assim, a "brasilidade" presente naquela poética.

É interessante notar que a poesia de *Dia garimpo* aproxima-se de alguns princípios modernistas que ganhavam novos contornos no final dos anos 30. Sem enveredar-se em imbricações nacionalistas, a sua poesia para o Brasil (e sobre o Brasil) se faz sentir, por exemplo, no resgate de um país mais profundo. O olhar poético detém-se, então, sobre coisas simples, que poderiam passar desapercebidas a um observador menos sensível, mas que ressoam vida pulsante em seus detalhes. Assim o é com o poema que abre o livro e que dá título à obra:

> Dia garimpo
> Vestido limpo
> Na água sabão
> O azul caipira
> Do céu burleta
> Lavando o sol
> Gosto de Alzira
> De borboleta
> Cheiro a amplidão
> [...]
> (Barbara, 2022, p. 17-18).

Como se nota nos fragmentos acima, o eu poético é, antes de tudo, alguém que se detém sobre o entorno e sobre os detalhes que compõem a paisagem. Manejando a língua para conseguir a expressividade que sua descrição requer, a poeta cria metáforas inusitadas como a ideia de um dia tão ensolarado, tão dourado, que se torna um "dia garimpo". Os sentidos aqui se abrem para essa natureza em expansão, que se desdobra em cores, odores e percepções, captando a morosidade do tempo que ali parece passar mais lentamente. Assim, a poesia da autora dialoga de perto com um modernismo que marcou "um período de excepcional abertura a todas as vanguardas, mas que sublinhou também a urgência de reencontrar um Brasil incontaminado, livre de qualquer influência." (Oliveira, 2002, p. 64).

Os pressupostos estéticos e os avanços do modernismo de 22 e de seus desdobramentos ecoam pelos versos de Julieta Barbara. No poema que fecha o livro, intitulado "Poesia", espécie de manifesto sobre o fazer poético, a própria epígrafe já indica tal proximidade: "É a descoberta das coisas que nunca vi". Aludindo a um dos versos do poema de Oswald de Andrade, "3 de maio"[2], o texto de Barbara brinca com o título – que está contido nos versos referenciados – e ainda destaca sua procedência: "Pau Brasil". Lembramos que "3 de maio" aparece justamente na coletânea da *Poesia Pau-Brasil*, publicada em 1925.

Como bem assinala Haroldo de Campos (1974, p. 28), a poesia Pau-brasil integrava o "roteiro dessa nova construção, que, a partir da demolição e da dessacralização do edifício artístico tradicional, buscava retomar o sentido puro ('puro' não como 'purismo', mas na acepção fenomenológica de disposição inaugural)". Versos como os de "3 de maio" e a ideia de uma arte centrada num olhar mais "depurado" dialogavam, assim, com as propostas contidas no próprio "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", de 1924, em que Oswald defendia uma poesia norteada, entre outros, "pela *invenção* e pela *surpresa*" (Andrade, 1978, p.8). A escolha de Julieta Barbara, portanto, de trazer o verso como epígrafe do seu próprio "poema manifesto" evidencia sua proximidade com esses ideais modernistas, algo que vai sendo desenvolvido ao longo do texto.

O poema em questão evoca a simplicidade, a clareza e a concisão da poesia Pau-brasil com a qual, desde o início, enfatiza dialogar. Organizado em uma estrutura bastante livre, apresenta cinquenta e seis versos curtos, distribuídos ao longo de uma única e longa estrofe e sem nenhuma pontuação – inclusive sem ponto-final – assim como os demais poemas da obra. Como dito anteriormente, trata-se de uma espécie de "poema-manifesto" em que se enunciam alguns princípios poéticos. Não por acaso, trata-se do

último texto de *Dia garimpo*, oferecendo, assim, uma espécie de linha de chegada ao trajeto percorrido no livro.

De saída, observa-se nos versos iniciais a tentativa de uma definição do que seria a poesia:

> Poesia
> É compreender pelos cinco sentidos humildes
> Não ficar nunca na lógica formal
> Nunca
> Preso ao número de palavras
> Que devem compor um pensamento
> Nem mesmo ao sentido das palavras
> É compreender-lhes a essência
> Que varia sempre
> Varia conforme a luz
> Conforme o ambiente
> Conforme a boca que a pronuncia
> (Barbara, 2022, p. 64).

Como se nota, o eu poético apresenta ao leitor o que a poesia "é" e o que ela "não é". A ideia de "compreender pelos cinco sentidos humildes" ainda será repetida outras vezes, enfatizando ser esse um ponto fulcral. Trata-se de uma poesia que procura muito mais ativar sensações do que a razão ("lógica formal"), que se foca no "sentir", no "ver" e no "experenciar". A liberdade formal e as possibilidades de experimentação estética se fazem ecoar no repúdio à ideia de ficar "preso ao número de palavras" ou aos seus sentidos. É possível perceber que, para o sujeito lírico, a língua pode ser manejada à vontade, não havendo um sentido único ou absoluto para as palavras, que possuem uma "essência" sujeita a muitas variáveis ("luz", "ambiente", "boca que a pronuncia").

Na sequência, o poema retoma a afirmação já enunciada e expande a definição: "Poesia é compreender pelos cinco sentidos humildes / E não exige cátedra / Porque há os que compreendem / Sem nunca terem visto nem ouvido / Como são os que têm fé / Sem nunca terem visto /Nem ouvido". (Barbara, 2022, p. 65). A retomada da ligação entre a poesia e os sentidos parece ser uma premissa, como constatado antes. Pode-se, inclusive, evocar os versos do poema "Dia garimpo", em que o eu poético centrava-se justamente na percepção das cores, odores e as sensações que aquela experiência de observador, naquele espaço específico, despertava.

Além disso, ao afirmar que a compreensão da poesia "não exige cátedra", nega-se qualquer ligação desta com o academicismo, com o "lado dou-

tor" rechaçado por Oswald de Andrade, por exemplo, no "Manifesto da Poesia Pau-Brasil". A poesia, antes de ser uma vocação de escritores e leitores eruditos seria uma aposta na intuição e na emoção provocada pelo poema. Assim como as pessoas têm fé sem precisarem de uma prova para crer, os leitores de poesia poderiam compreendê-la sem precisarem ser ensinados para isso.

Se até o momento houve uma tentativa de saber o que a poesia "é", agora procura-se entender o que ela "não é", como revelam os versos abaixo:

> Poesia não é vaidade
> Poesia não é sabedoria
> Nem erudição
> Nem gramática
> Nem a riqueza da língua
> Poesia é outra coisa
> Dentro e fora dos cinco sentidos
> Humilde
> Não levando nenhum vocabulário
> Codificado
> Como chave da emoção
> Do entendimento
> (Barbara, 2022, p. 65).

Desvincular a poesia de pressupostos como "vaidade", "sabedoria", "erudição", "gramática", "riqueza da língua" e "vocabulário codificado" mostram uma negação de uma tradição poética destinada a poucos eleitos e forjada única e exclusivamente pelo trabalho com a linguagem. Note-se que a repetição em dois versos da mesma estrutura negativa "Poesia não é" e a ênfase no advérbio "nem" nos três versos seguintes ajudam a reforçar esse afastamento. Dessa forma, dialogando com uma postura antiacadêmica, os versos curtos e diretos do poema ecoam o que destacou Mario da Andrade (1974, p. 249) no famoso ensaio "O movimento modernista", de 1942, em que afirmava que uma grande conquista da inteligência brasileira, com o modernismo, era a "normalização de um espírito de pesquisa estética, anti-acadêmico porém não mais revoltado e destruidor".

Interessante notar que, embora realmente não manifeste revolta ou destruição, o poema deixa muito bem delimitados os pressupostos estéticos ali colocados em prática e aqueles rejeitados. Em oposição a todos os adjetivos que evocam uma superioridade de quem produz ou lê o texto poético, surge o verso "Poesia é outra coisa" e a retomada da ideia de que ela reside antes nos sentidos. Há o destaque também do adjetivo "humilde" – que ocupa um único verso – em contraposição justamente aos que foram elencados antes. Isso coloca em evidência o caráter simples, coloquial da poesia em *Dia garimpo*.

Destaca-se também a dicotomia "*dentro* e *fora* dos cinco sentidos", o que sugere que a poesia só existe de fato quando ambos os movimentos – interior e exterior são efetivados. Evoca-se aqui Octávio Paz quando afirma que a poesia não restringe o homem ao movimento de debruçar-se sobre si mesmo, mas também o conduz para fora de si. Assim, para Paz (2012, p. 163), cabe à linguagem poética revelar a "condição paradoxal do homem, sua '*outridade*'". Muito mais do que a procura de um vocabulário expressivo, a poesia poderia, então, ser o que conduz o sujeito nesse movimento contínuo de "dentro" e "fora", resultando aí, talvez, a sua "chave da emoção" e "entendimento".

Aproximando-se cada vez do sentido almejado para a poesia, afirma-se na sequência:

> É estar sempre pura como se nasceu
> Abrir os olhos de recém-nascido
> Fora de toda dúvida
> Fora de toda certeza
> Como água do rio
> Refletindo
> Passando no espetáculo
> Sem acumular nenhum cabedal de experiência
> Transparente e livre
> (Barbara, 2022, p. 65).

Aqui, o poema dialoga novamente com o "Manifesto da Poesia Pau-Brasil", onde se lia: "Nossa época anuncia a volta ao sentido puro." (Andrade, 1978, p. 8). Assim como destacado por Haroldo de Campos em relação à obra de Oswald, a evocação de pureza aqui não remete a um "purismo", mas à prerrogativa de uma poesia que resgata a ingenuidade ("os olhos de recém-nascido") como elemento de composição poética, reforçando a concepção da inocência construtiva da arte. A comparação com a "água do rio" em sua função vital de apenas "ser" (refletir, sem experiências, transparente e livre), retoma indiretamente a postura de uma poética centrada na experiência libertadora, no "sentir" como motivação lírica.

Um sentido poético que se aproxima do fluir simples da "água do rio" reforça uma visão de que a poesia não está na grandeza dos acontecimentos, da língua, da retórica ou da sabedoria. Não por acaso, o adjetivo "humilde" aparece novamente: "Poesia é a humilde surpresa / Não tem nenhuma vontade de acertar / Não quer ter gênio / Não quer doutrinar / Sem saber o que é bom / Sem saber o que é ruim" (Barbara, 2022, p. 66).

A ideia da *surpresa*, também presente na concepção da poesia Pau-brasil, remete à epígrafe escolhida – "a descoberta das coisas que

nunca vi". Assim, a poesia é entendida pelo sujeito poético como essa possibilidade de manter o "pasmo essencial" (como registrava Alberto Caeiro) e da experimentação descompromissada, já que não pretende ser acerto, não quer endossar uma pretensa genialidade ou convencer alguém sobre algo. Indo além de valores sociais, ideológicos e maniqueístas como o bem ou mal, a poesia vai, ao longo do texto, tornando-se cada vez mais livre, o que é reforçado novamente pela repetição dos advérbios de negação "não" e "sem".

Despojando-se de uma carga de concepções, valores estéticos e literários em torno do poético, os últimos versos situam o olhar do eu lírico para o exterior, costurando exemplos carregados de simbolismo do que se coaduna à sua visão de poesia, atravessada justamente por elementos como a surpresa e a pureza:

> Descer ao fundo do mar sem escafandro
> Gostando dos peixes que não entendem nada
> Descer ao fundo da multidão
> Gostando das crianças que não entendem nada
> Subir do fundo da multidão
> Gostando dos adultos
> Que não entendem tudo
> Ir refletindo tudo na sua carne como se fosse água
> Ser como vidro molhado que o sol atravessa
> (Barbara, 2022, p. 66).

Nos últimos versos, observa-se uma estrutura quase cíclica através da repetição dos verbos "descer", "gostar", "subir" e das orações "que não entendem nada" e "que não entendem tudo". Além de contribuir com a musicalidade e a sonoridade do poema, essas escolhas, principalmente as últimas, reafirmam a postura do sujeito poético de se colocar no lugar de alguém que descobre o mundo (como anunciado desde a epígrafe) e que se afasta de uma pretensa sabedoria inerente, almejando antes a humildade do aprendizado e, justamente por isso, prefere adultos "que não entendem tudo".

Dessa maneira, mergulhado numa multidão, seja ela de peixes ou crianças, o sentido da poesia (e talvez da própria existência) vai se construindo de forma tão visceral e ao mesmo tempo tão delicada a ponto de desembocar nessa bonita e potente metáfora: "refletir tudo na sua carne como se fosse água". Esse elemento, presente anteriormente na imagem do rio que também refletia e passava, é retomado aqui como um reforço à ambivalência do sentir.

Já o último verso manifesta um desejo assertivo construído em torno de outra interessante metáfora: "Ser como vidro molhado que o sol atravessa". Se, como afirmam Chevalier e Gheerbrant (2023, p. 454) quando analisam a simbologia do espelho, "o reflexo da luz ou da realidade certamente não transforma a natureza, mas comporta um certo aspecto de ilusão", o sujeito lírico aqui brinca justamente com essa ilusão ao construir a comparação, já que o sol expande-se, fragmenta-se no vidro molhado, criando quase uma ilusão de ótica. Assim, como se nota, nessa parte final do poema, há uma predominância de verbos (no infinitivo e no gerúndio) que direcionam o texto para afirmações mais concretas sobre onde a poesia existe e se manifesta. Portanto, é interessante que o último verso traga justamente o desejo de "ser", manifestando a ideia de "essência". Pode-se pensar, dessa maneira, que a ideia do vidro molhado, atravessado pelo sol, liga-se à ideia anterior de se tornar "transparente e livre" como a água do rio já mencionada.

Como é possível constatar-se através do texto aqui evidenciado, a leitura da poesia de Julieta Barbara conduz o leitor ao encontro de uma poética que, mesmo afastada dos primeiros tempos do modernismo brasileiro, ainda encontrava pontos de diálogo com ele e, ao mesmo tempo, ia se construindo pautada nas individualidades da poeta. Trata-se de uma poesia que prima pela liberdade de formas e temas, que se arquiteta a partir de uma linguagem simples e avessa a artificialismos, que é pautada pelo sensorial, que se apresenta crítica em muitos momentos e lúdica em tantos outros.

Infelizmente, a poesia de *Dia garimpo* ainda permanece obscurecida e não se encontram com facilidade trabalhos publicados a seu respeito. Dessa forma, suas potencialidades ainda precisam ser reveladas. Nesse contexto, destaca-se que ao partir do pressuposto de que o feminismo "não apenas tem produzido uma crítica contundente ao modo dominante de produção do conhecimento científico, ao caráter androcêntrico da ciência, como também propõe um modo alternativo de operação e articulação nesta esfera" (Cruz, 2014, p. 18), o presente texto configura-se como uma tentativa de contribuição para a divulgação da poesia de Julieta Barbara. Conforme se frisou, a obra da autora oferece vasto campo de leitura e pesquisa e deve ser reintegrada ao contexto da produção poética de mulheres modernistas. Espera-se, nesse sentido, reforçar a ideia de que o cânone literário, enquanto espaço político e social, precisa ser constantemente tensionado, alargado e reorganizado. É dessa forma que entendemos que as tradições serão rompidas, reinventadas e novos (e necessários) olhares para a literatura serão estimulados.

Referências

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista *In*: **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas** (vol. 6). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas** (vol. 7). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BARBARA, Julieta. **Dia garimpo**. São Paulo: Círculo de Poemas, 2022.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva [*et al*.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2023.

CRUZ, Maria Helena Santana. A Crítica Feminista à Ciência e Contribuição à Pesquisa nas Ciências Humanas. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, vol.7 (nº 12), p. 15-28. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/revtee/article/view/2949. Acesso em: 22 de maio de 2024.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. "O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil." *In*: SUSSEKIND, Flora (*et al*.) **Vozes femininas: gênero, mediações e práticas de escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2003. p. 15-25.

PAZ, Octávio. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. *In*: BRANDÃO, Izabel; CAVALCANTI, Ildney; COSTA, Claudia de Lima; LIMA, Ana Cecília Acioli. **Traduções da Cultura:** perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

ROSA, Victor da. Reedição de Dia garimpo resgata Julieta Barbara, poeta esquecida do modernismo. **O Globo**, 19/02/2022. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/livros/reedicao-de-dia-de-garimpo-resgata-julieta-barbara-poeta-esquecida-do-modernismo-25439297. Acesso em 19 de maio de 2024.

OLIVEIRA, Eleonora Menicucci. O feminismo desconstruindo e recons-truindo o conhecimento *In*: **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 16, n. 1, jan.-abr. 2008.

OLIVEIRA, Vera Lúcia de. **Poesia, mito e história no Modernismo Brasileiro**. São Paulo: UNESP, 2002.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres modernistas:** estratégias de consagração na arte brasileira. São Paulo: Edusp, 2022.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. *In*: BONNICI, Thomas.; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

ZOLIN, Lúcia Osana. Crítica feminista. *In*: BONNICI, Thomas.; ZOLIN, Lúcia Osana. **Teoria literária:** abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Eduem, 2009.

Corpo feminino e a comida: entrelaçamentos e resistência através de imagens frutíferas

The female body and food: interweaving and resistance through fruitful images

Letícia Romariz[1]

Resumo: Este trabalho propõe uma análise ecofeminista (Brandão, 2003; Mies; Shiva, 2014) sobre as associações do corpo feminino com a comida (Moll, 2021), especificamente as frutas. Por meio da análise e comparação dos poemas "Invitation" (1984, p. 10-11) de Grace Nichols e "the art of growing" (2017, p. 94-96) de Rupi Kaur, proponho que olhemos o campo da comida para além de seu caráter alimentício e enxerguemos como as frutas ser usadas para produzir imagens capazes de ressignificar a sexualização e inferiorização do corpo feminino na sociedade ocidental.

Palavras-chave: Comida. Corpo. Feminismo. Ecofeminismo. Frutas.

Abstract: This work proposes an ecofeminist analysis (Brandão, 2003; Mies;Shiva, 2014) about the connections between the female body and food (Moll, 2021), specially fruits. Through the analysis and comparison of the poems "Invitation"(1984, p. 10-11) by Grace Nichols and "the art of growing" (2017, p. 94-96) by Rupi Kaur, I propose we look at the field of food beyond its nutritional character and see how fruits can be used to produce images capable of re-signifying the sexualization and undermining of the female body in western society.

Keywords: Food. Female Body. Feminism. Ecofeminism. Fruits.

[1] Doutoranda Pós-Lit/UFMG. E-mail: leticiaromriz@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3434-9887.

*Artigo recebido em 30 de junho de 2024 e aceito para publicação em 28 de setembro de 2024.

Introdução

Em 1974 a teórica francesa Françoise D'Eaubonne lança seu livro *Féminism ou la Mort* e cunha o termo Ecofeminismo, inaugurando, assim, uma inovadora linha de estudos. Atualmente, 50 anos após o lançamento do livro, o ecofeminismo já constitui uma linha de pesquisa reconhecida e valorizada dentro das universidades e nos movimentos políticos e ativistas, mesmo se no Brasil ainda tenha uma divulgação acanhada. Dentro do cenário brasileiro, retomo o texto publicado pela professora Izabel Brandão em 2003 no livro *Refazendo Nós*, "Ecofeminismo e Literatura: Novas Fronteiras Críticas", um dos primeiros (se não o primeiro) texto no Brasil a abordar o ecofeminismo.

Ecofeminismo, como o nome já antecipa, trata da conexão entre teorias ecocríticas e o feminismo. Entretanto, vai além disso. Como estabelecido por Greta Gaard e Patrick Murphy (1998), o ecofeminismo baseia-se não apenas no "reconhecimento das ligações entre a exploração da natureza e a opressão das mulheres ao longo das sociedades patriarcais", mas também no "reconhecimento de que essas formas de dominação estão ligadas à exploração de classe, ao racismo, ao colonialismo e ao neocolonialismo"[2] (p. 3). Outra visão do movimento é definida por Maria Mies e Vandana Shiva (2014) como fomentando a necessidade de uma nova cosmologia e uma nova antropologia que reconheçam que a vida na natureza (que inclui seres humanos) é mantida mediante cooperação e amor e cuidados mútuos (p. 6). Essas diferenças de visões são explicadas pela variedade de origens e visões dentro do próprio ecofeminismo. Da mesma forma que existem muitos feminismos e muitas perspectivas, o ecofeminismo também possui suas divisões.

O consenso que une essas vertentes dentro do ecofeminismo é a compreensão de que as mesmas atitudes patriarcais que degradam a natureza são responsáveis pela exploração e abuso das mulheres (Salleh, 1993, p. 98). Em outras palavras, tal associação discutida entre mulher e natureza (e entre diversas outras classes de seres marginalizados) é uma construção social e é partir dela que tais classes são exploradas. Seguindo o que Brandão propõe, nossas incursões no campo do ecofeminismo vão abordar essa relação de maneira a ressignificá-la, ou retecê-la (2003, p. 469), para que novos significados e novas relações possam surgir. A relação entre mulher e natureza se dá a partir de uma falsa ideia de proximidade biológica. Por serem associadas com a reprodução da espécie, a biologia feminina foi usada por muito tempo para justificar tal conexão (Ortner, 2017). Entretanto, ao

[2] Tradução do texto realizada por Izabel Brandão (2003).

compreendermos que o natural e o cultural são duas faces de uma mesma moeda e que a biologia não é destino e sim a forma como a compreendemos socialmente é que cria papeis sociais, compreendemos também que tais associações foram usadas para inferiorizar uma classe ao conectá-la com uma categoria já socialmente inferiorizada – a natureza.

Entendendo tal contexto, podemos perceber como a conexão entre mulher e natureza é realizada através o corpo. Dentro dos estudos feministas, o corpo foi estudado e debatido por muito tempo e, no ecofeminismo, ele volta ao centro de discussões por ser justamente o ponto de encontro destas duas categorias. A materialidade do corpo, em uma ilógica oposição binária com a transcendência da mente, é o que traz o feminino para perto da natureza na lógica ocidental colonizadora e patriarcal que compreende a natureza – e, por consequência, a mulher – como passiva, inferior e passível de exploração. Apesar de essa ser a razão pela qual muitas feministas terem se mostrado relutantes ao longo do tempo de se envolverem com o corpo (Price;Shildrick, 1999, p. 3), é por causa dela que eu acredito que o corpo é a rota teórica para ressignificar tal associação. Se é através do corpo que essa lógica de exploração é construída e mantida, então deve ser a partir dela que tal lógica deve ser questionada e desmontada.

Neste artigo, eu foco na relação entre o corpo feminino e a comida enquanto elemento natural nas obras das autoras Grace Nichols e Rupi Kaur para repensar as categorias envolvidas na discussão exposta até aqui. Grace Nichols é uma autora caribenha, nascida na Guiana, que se muda para o Reino Unido na década de 1970 e começa a escrever nesse movimento diaspórico sobre diferenças culturais, o patriarcado, o corpo, raça e diversos outros temas. Asim como ela, Rupi Kaur também é uma escritora diaspórica que tem no corpo feminino um tema central. Kaur nasceu na Índia, mas ainda muito nova se muda com a família para o Canadá, carregando suas raízes culturais nas suas obra. Ambas as escritoras possuem poemas que relacionam o corpo feminino com elementos da comida e eu escolho esse tema para análise por ser a comida uma possibilidade de mediação.

Entrelaçando comida e o corpo feminino

O maior e mais íntimo contato do ser humano com o mundo ao seu redor é através da comida. Não apenas dividimos o mesmo espaço físico ou experiências, mas de fato ingerimos o elemento natural e ele passa a fazer parte do nosso corpo, de nós. É por essa razão que a relação do corpo com a comida é tão complexo, pela visceralidade da interação. A comida é, ba-

sicamente, tudo aquilo que o ser humano come e define como comestível. Na literatura, ela pode ser matéria, uma sensação gustativa, um fenômeno histórico ou sociocultural, uma prática social, um elemento puramente nutricional ou uma característica da própria ordem do ser (Appelbaum, 2018, p. 130-131). Apesar das várias formas pelas quais podemos compreendê-la e encontrá-la na literatura, podemos ver que a comida se torna o que nós, seres humanos, fazemos dela e quais sentidos atribuímos a ela. A comida provém, de fato, da natureza e dos elementos que plantamos, colhemos ou criamos no que consideramos o mundo natural. Entretanto, para esses elementos se tornarem de fato comestíveis, eles precisam ser manipulados e transformados. Este processo de transformação torna-os, então, elementos culturais. Vemos, portanto, como podemos criar diferentes caracterizações desse elemento. Esse fato aponta para a capacidade que a comida tem enquanto imagem literária e a força que ela possui no nosso imaginário. De acordo com Massimo Montanari, a comida torna-se cultura também porque, apesar de podermos comer tudo, não comemos, mas escolhemos o que comer, como comer e quando comer (2006, p. xi). Em sua discussão sobre a diferença e oposição do binário natureza e cultura, Montanari mostra como essa oposição é em grande parte ficcional (2006, p. 10). A comida, por sua vez, pode ser um meio para mostrar esse caráter ficcional e criar pontes dentro deste dualismo e entre tantas outras categorias vistas como binárias e que acabam ganhando diferentes juízos de valor.

Comida é um termo amplo e pode ser atribuído a diversos tipos de alimentos. Existem alguns tipos, porém, que merecem uma atenção individualizada por sua importância. Aqui, eu foco nas frutas como elementos de associação com o corpo feminino nos poemas em que analiso. Faço essa escolha pela presença simbólica das frutas na vida e história humanas ao longo do tempo. De acordo com Adam Leith Gollner (2008), o desenvolvimento humano e a nossa evolução devem muito às frutas (np). A maioria das nossas histórias e mitos sobre a origem humana possuem como símbolos frutas, seja em Adão e Eva, no Popol Vuh, os Cherokees e o morango, a manga no Sul da Índia ou tantos outros exemplos. A maioria das invenções humanas que permitiram a nossa evolução nos tempos primordiais assim como as principais mudanças no nosso comportamento também estão relacionadas às frutas. A capacidade de diferenciar as cores verde e vermelho, por exemplo, origina-se da necessidade de identificar frutas vermelhas (maduras) em um mar de folhas verdes (Gollner, 2008, np); a invenção da roda para transporte de frutas e a própria escrita para monitorar transações também foram

influenciadas pela necessidade criada pelas frutas em nossas vidas (Gollner, 2008, np). Frutas, são, portanto, um dos tipos de alimentos que mais possuem conexão com a história humana.

No campo simbólico, as frutas também são identificadas com a vida. A fruta é, basicamente, o fruto da reprodução das plantas. É símbolo, então de reprodução, fertilidade e, ultimamente, de vida (Gollner, 2008, np). Além disso, o próprio objetivo da fruta é o de dispersão, de reprodução da vida através da disseminação das sementes daquela planta. Retomando o que foi discutido acima sobre a suposta conexão entre mulher e natureza, é compreensível, então, que esse símbolo de reprodução tenha sido utilizado ao longo da história em associação com o corpo feminino, também simbolicamente lembrado por suas capacidades reprodutivas (Ortner, 2017, p. 99). Esse uso, entretanto, deve ser repensado, assim como a própria relação da mulher com a natureza. Apesar de não apoiar um afastamento nessa conexão, eu entendo que ela deve ser recriada para que a exploração sexual e a exploração simbólica feminina possam ser superadas. Nas obras de Nichols e Kaur encontramos uma reconfiguração desta relação através do uso de frutas representando o corpo feminino, apontando para outros caminhos possíveis dentro da relação fundamental que temos com a natureza por sermos, todos, parte dela.

O poema "Invitation" de Grace Nichols, do livro *The Fat Black Woman's Poems* (1984, p. 10-11), é dividido em duas partes. A primeira é uma reflexão dessa mulher preta e gorda sobre o que podemos entender como comentários sobre o seu corpo, principalmente no tocante ao seu corpo gordo.

1
If my fat
was too much for me
I would have told you
I would have lost a stone
or two

I would have gone jogging
even when it was fogging
I would have weighed in
sitting the bathroom scale
with my tail tucked in

I would have dieted
more care than a diabetic

But as it is
I'm feeling fine
felt no need
to change my lines
when I move I'm target light

Come up and see me sometime[3]

Na primeira parte, como podemos ver, a mulher preta e gorda aborda o que podemos inferir como comentários negativos sobre seu peso. Ela reflete, ao longo das estrofes, como está contente com o seu corpo e seu tamanho. Entendendo que os padrões de beleza no mundo ocidental são referentes a um corpo magro (e branco), ao afirmar com tamanha segurança e um humor ácido sua satisfação com o seu corpo, questiona essas próprias normas. Essa satisfação, por si só, pode ser considerada como um ato de rebeldia e transgressão aos padrões de beleza que tentam controlar corpos, pessoas e ações ao estipular uma única maneira correta ou melhor de ser e existir. Padrões de beleza não são meros elementos superficiais de uma cultura, mas são uma forma de controle e coerção (Bordo, 2003, p. 27). Através de tais padrões o corpo pode ser controlado e restringido, fazendo com que a atitude de mulher preta e gorda no poema seja, então, um enfrentamento a uma ordem colonial e patriarcal.

O verso que finaliza essa primeira parte do poema é um convite expresso para que o leitor/a leitora venha ver esse corpo em que a mulher preta e gorda se sente tão confortável. Esse verso também abre a segunda parte do poema e ao ser repetido se torna também um convite para que pensemos em quais formas o corpo feminino geralmente é representado. Um convite ao corpo feminino geralmente é um convite, na sociedade em que nos encontramos, feito por terceiros no sentido de exploração desse corpo. Quando esse convite vem da própria mulher preta e gorda, não como uma exploração sexual para sim para conhecer esse corpo transgressor, muitas das normas patriarcais são subvertidas. Essa frase também é atribuída à atriz e cantora estadunidense Mae West por ser o título de uma de suas músicas. Mae West é considerada uma das figuras mais controversas existentes e foi um "sex symbol" na sua época, demonstrando uma postura de rebeldia às normas impostas às mulheres em torno da questão da liberdade sexual.

[3] Tradução livre: "Se minha gordura / fosse demais para mim / eu teria lhe dito / eu teria perdido um pedaço / ou dois / Eu teria ido correr / mesmo quando estivesse frio / Eu teria me pesado / na balança do banheiro / com o meu rabo para dentro / Eu teria feito dieta / mais cuidado que uma diabética / Mas da maneira que é / eu me sinto ótima / nenhuma necessidade / de mudar minhas linhas / quando me movo eu sou luz certeira / venha me ver um hora dessas".

Essa referência vem corroborar com a minha interpretação deste convite e da postura da mulher preta e gorda em relação ao seu corpo e à subversão das normas patriarcais.

Essa subversão é continuada na segunda parte do poema em que esse corpo é descrito como segue abaixo:

2
Come up and see me sometime
Come up and see me sometime

My breasts are huge exciting
amnions of watermelon
your hands can't cup
my thighs are twin seals
fat slick pups
there's a purple cherry
below the blues
of my black seabelly
there's a mole that gets a ride
each time I shift the heritage
of my behind

Come up and see me sometime[4]

Neste trecho, o corpo é delineado a partir de elementos da natureza, incluindo as frutas. Esta associação é de fato comum no imaginário social, mas geralmente surge dentro do contexto que Liz Bellamy exemplifica como a identificação das mulheres com frutas que são parte do sistema comercial e estão disponíveis para consumo por homens (2019, np). As frutas são o produto da atividade sexual das plantas, portanto, são símbolos de fertilidade, reprodução e sexualidade. Entretanto, a presença do contexto da sexualidade feminina neste poema vai para além da presença das frutas. Os adjetivos utilizados, como "excitante", e a referência ao "âmnio» é também marcante. O âmnio é uma camada ou membrana que forma o saco da cavidade amniótica, ou seja, parte fundamental do aparelho reprodutor humano.

Ao contrário do contexto que Bellamy descreve acima, a sexualidade apresentada no poema e a exploração deste corpo assumem uma postura diferente. O corpo é descrito de uma maneira muito sensual, mas não para

[4] Tradução livre: "Venha me ver uma hora dessas / Venha me ver uma hora dessas / Meus seios são grandes e excitantes / âmnios de melancia / que suas mãos não conseguem segurar / minhas coxas são focas gêmeas / filhotes gordinhos e escorregadios / tem uma cereja roxa / abaixo do azul / da minha barriga-mar preta / tem uma pinta-toupeira que pega carona / toda vez que eu balanço a herança / do meu traseiro / Venha me ver uma hora dessas".

desfruto do leitor/da leitora. O corpo possui uma sensualidade intrínseca que é aproveitada pela própria mulher preta e gorda. Essa energia sexual que vemos aqui não delimita o sexual enquanto reprodução da espécie. Eu associo essa forma de pensar e sentir o sexual com o erótico teorizado por Audre Lorde como uma lente através da qual podemos examinar todos os aspectos da nossa existência (2007, p. 90), uma asserção da força vital da mulher (2007, p. 89), da energia criativa empoderada (2007, p 89). Portanto, o sexual aqui é não apenas uma forma de exploração ou prazer, mas sim uma força e forma de vida. Interessante pensar, então, que as frutas também apontam para isso. Para além de serem o fruto da atividade sexual das plantas, elas nos lembram que o sexual é parte do ciclo da vida, pois, para que as frutas surjam, as flores precisam morrer. Em outras palavras, a energia do erótico é parte do ciclo da vida, das forças vitais que existem e o sexual faz parte de tudo isso. Ao enxergar o sexual por essa lente, podemos entender uma outra forma de relação do corpo feminino no sistema patriarcal e com si próprio, o que é justamente como entendo o que esse poema de Nichols propõe.

De uma maneira diferente, mas igualmente desafiadora, o poema de Kaur também traz as associações e explorações que o corpo feminino sofre. O poema "the art of growing" do livro *The Sun and Her Flowers* (2017, p. 94-96), apresenta a narrativa de uma adolescente sobre os acontecimentos na sua vida. O poema começa descrevendo as mudanças que seu corpo passa a sofrer na idade de doze anos. No segundo verso, a persona literária relembra "when my body began to ripen like new fruit[5]", estabelecendo desde cedo a relação do corpo feminino com as frutas. Ao passar por diversas situações na escola e na vida relacionadas a assédios por conta do seu corpo, a menina descreve sua conversa com sua mãe sobre o assunto.

> [...]
> when I go home I tell my mother
> *the men outside are starving*
> she tells me
> i must not dress with my breasts hanging
> said *the boys will get hungry if they see fruit*
> says i should sit with my legs closed
> like a woman oughta
> or the men will get angry and fight
> said i can avoid all this trouble
> if i just learn to act like a lady
> but the problem is

[5] Tradução livre: "quando meu corpo começou a amadurecer como uma nova fruta".

that doesn't even make sense
i can't wrap my head around the fact
that i have to convince half the world's population
my body is not their bed
i am busy learning the consequences of womanhood
when I should be learning science and math instead
i like cartwheels and gymnastics so i can't imagine
walking around with my thighs pressed together
like they're hiding a secret
as if the acceptance of my own body parts
will invite thoughts of lust in their heads
i will not subject myself to their ideology [...][6]

Neste poema, a subversão não é mais dos padrões de beleza, mas sim da ideia de que corpos femininos estão disponíveis para serem explorados e que podem pertencer a outros. Ao se deparar pela primeira vez com a lógica patriarcal que diz que meninas devem sentar com as pernas fechadas e que se forem assediadas a culpa é delas, a eu-lírico do poema não se conforma. Neste poema, a associação do corpo com as frutas mostra como a modificação desse corpo é parte da vida e, assim como uma fruta amadurece, esse corpo também passará por processos. Apesar de vermos uma associação do corpo com frutas na fala da mãe que reverbera o discurso patriarcal, pois assim foi ensinada, a não-conformidade da adolescente traz o discurso corpo feminino-fruta para outro contexto. Ao final do poema, vemos essa não-conformidade tomar um caráter concreto quando a menina decide tomar uma atitude.

[...]
you are not a cannibal
your actions are not my responsibility
you will control yourself

the next time i go to school
and the boys hoot at my backside
i push them down
foot over their necks

[6] Tradução livre: "quando eu vou para casa e falo para a minha mãe / os homens lá fora estão famintos / ela me diz / que eu não devo me vestir com os seios à mostra / diz que os meninos vão ficar com fome se verem frutas / diz que eu devo me sentar com as pernas fechadas / como uma mulher deve / ou os homens vão ficar com raiva e brigar / disse que eu posso evitar tudo isso / se eu aprender a me comportar como uma mocinha / mas o problema é / que isso não faz sentido / não consigo entender o fato / de que eu tenho que convencer metade da população mundial / que meu corpo não é a cama deles / eu estou ocupada aprendendo as consequências da feminilidade / quando deveria estar aprendendo sobre ciência e matemática / eu gosto de dar estrelinha e de ginástica então não consigo imaginar / andar por aí com as minhas coxas pressionadas / como se elas estivessem escondendo um segredo / como se a aceitação das partes do meu próprio corpo / vai convidar pensamentos de desejo em suas cabeças / eu não vou me sujeitar à ideologia deles".

and defiantly say
boobs
and the look in their eyes is priceless[7]

Ao decidir que não se conformará com tal ideologia e que essa lógica está errada, a menina enfrenta os assediadores na escola. Ela usa de duas estratégias para isso, sua força física e a apropriação do discurso. Ao falar a palavra peitos, ela faz o que esses meninos não acreditavam possível, ela aceita seu corpo, suas transformações e toma posse dele, assim como também toma posse sobre o discurso sobre ele.

A adoção da posição de agência, de tomar o controle de seu corpo, sua sexualidade, tanto no poema de Kaur quanto a mulher preta e gorda no poema de Nichols, retoma a discussão sobre a divisão entre natureza e cultura e associação da divisão e diferentes valorizações dos gêneros. De acordo com Stacy Alaimo, nós, seres humanos, sempre consideramos que somos dotados de agência, enquanto que o reino do chamado natural sempre foi considerado como passivo, inerte, incapaz de transmitir qualquer expressão independente ou significado (2010, p. 2). Dessa forma, é estabelecido mais um binário em que agência é atribuída a seres humanos e passividade aos animais (Alaimo, 2010, p. 143) e a todas os outros seres vivos. Considerando a suposta aproximação das mulheres com a natureza aqui já discutida, as noções de agência e passividade também são atribuídas aos diferentes gêneros. Assim, mulheres passam a ser consideradas como seres passivos, sem controle ou capacidade de controle sobre suas vidas e corpos. É fácil perceber como esta narrativa favorece a exploração do corpo feminino e como ela pode ser usada – e ainda é – para a manutenção de uma ordem patriarcal. Portanto, quando as personas literárias dos poemas acima usam das imagens das frutas em associação com seus corpos estão também questionando a própria lógica através da qual esse sistema foi fundado, inclusive as noções mais básicas atribuídas à natureza e, por consequência, às mulheres.

Considerações Finais

A inversão dos papeis esperados dessas mulheres em ambos os poemas é mediado pela presença das frutas. Nossos corpos são tão naturais quanto elas e ao serem colocados lado a lado, somos capazes de nos lembrar

[7] Tradução livre: "você não é um canibal / suas ações não são minha responsabilidade / você vai se controlar / a próxima vez que eu vou a escola / e os meninos gritam para o meu traseiro / eu os derrubo no chão / coloco o pé sobre os seus pescoços / e desafiadoramente digo / peitos / e a expressão em seus olhos não tem preço".

disso. Ao lembrar que somos parte da natureza, que tudo nos nossos corpos é natural, somos capazes de aceitá-los e de negar os discursos patriarcais e fictícios criados para nos controlar através do controle dos nossos corpos. Aqui, as frutas, ao nos lembrarem do ciclo de vida e de morte, de nossas energias vitais e de nossa relação com todos os seres ao nosso redor, são capazes de desconstruir a divisão tão binária entre natureza e cultura que foi criada por nós. Ao rever o que significa ser parte da natureza, também podemos então rever todos os conceitos fundados nessa ideologia. É através da aproximação do corpo feminino com o mundo natural que podemos, na análise dos poemas aqui apresentados, subverter as amarras que por tanto tempo nos limitaram. A natureza, portanto, é o caminho.

Referências

ALAIMO, Stacy. **Bodily Natures**. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

APPELBAUM, Robert. "Existential Disgust and The Food of the Philosopher". *In*: SHAHANI, Gitanjali G. **Food and Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2018, p. 130-145.

BELLAMY, Liz. **The Language of Fruit: Literature and Horticulture in the Long Eighteenth Century**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 2019.

BORDO, Susan. **Unbearable Weight: Feminism, Western culture, and the Body**. Califórnia: University of California Press, 2003.

BRANDÃO, Izabel. "Ecofeminismo e Literatura: Novas Fronteiras Críticas." *In*: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé. **Refazendo Nós: Ensaios sobre mulher e literatura**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2003, p. 461-473.

D'EAUBONNE, Françoise. **Le féminisme ou la mort**. Lorient: Le passager clandestin, 2020.

GAARD, Greta; MURPHY, Patrick(orgs). **Ecofeminism Literary Criticism: Theory, Interpretation, Pedagogy**. Chicago: University of Illinois Press, 1998.

GOLLNER, Adam Leith. **The Fruit Hunters: A Story of Nature, Adventure, Commerce and Obsession**. Ontário: Anchor Canada, 2008.

KAUR, Rupi. **The Sun and Her Flowers**. Toronto: Simon and Schuster, 2017.

LORDE, Audre. "The Uses of the Erotic: The Erotic as Power." *In*: LOVAAS, Karen E.; JENKINS, Mercilee (orgs.). *S***exualities and Comunication in Everyday Life: A Reader**. Califórnia: Sage, 2007, p. 87-91.

MIES, Maria; SHIVA, Vandana. **Ecofeminism**. Londres: Zed Books, 2014.

MONTANARI, Massimo. **Food Is Culture**. Traduzido por Albert Sonnfeld. Nova Iorque: Columbia University Press, 2006.

NICHOLS, Grace. **The Fat Black Woman's Poems**. Londres: Virago, 1984.

MOLL, Annemarie. **Eating in Theory**. Durham: Duke University Press, 2021.

ORTNER, sherry. "Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura?" Traduzido por Cila Ankier, Rachel Gorenstein. *In*: BRANDÃO, Izabel et al. **Traduções da cultura: Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, p. 91-123, 2017.

PRICE, Janet; SHILDRICK, Margrit. **Feminist Theory and the Body: A Reader**. Abingdon: Routledge, 1999.

SALLEH, Ariel. "Second Thoughts on 'Rethinking Ecofeminist Politics': A Dialectic Critique." **Interdisciplinary Studies in Literature and Environment (ISLE)**, vol. 1, no. 2, 1993, p. 93-106.

Cosmopoéticas amefricanas: *o poço das marianas* de Eliane Marques

Amefrican cosmopoetics: *the well of the marianas* by Eliane Marques

Alan Alves-Brito[1]

Resumo: As literaturas negras surgem no presente século como possibilidades para nos ajudar a criar outras perspectivas de mundos e imaginários que foram excluídos e ignorados ao longo da história da literatura das Américas e de outros continentes. A partir da categoria político-cultural de amefricanidade, definida por Lélia Gonzalez, e do conceito de pretagogia de Sandra Petit, eu discuto no presente artigo as fronteiras líricas apresentadas pela poeta amefricana Eliane Marques na obra *o poço das marianas,* crucial para caracterizar a cosmopoética amefricana da autora e as camadas de leituras possíveis da obra em processos emancipadores de educação antirracista.

Palavras-chave: Literatura afro-americana. Poesia. Amefricanidade. Pretagogia.

Abstract: Black literatures emerge in the present century as possibilities to help us create other perspectives of worlds and imaginaries that have been excluded and ignored throughout the history of literature in the Americas and other continents. From the political-cultural category of amefricanity, defined by Lélia Gonzalez, and the concept of pretagogia of Sandra Petit, I discuss in this article the lyrical boundaries presented by the Amefrican poet Eliane Marques in the work *the well of the marianas*, crucial to characterize the author's African cosmopoetics and the layers of possible readings of the work in emancipatory processes of anti-racist education.

Keywords: African-American literature. Poetry. Amefricanity. Pretagogia.

[1] Doutor em Ciências pela USP. Doutorando em Educação na UFRGS. Especialista em Literatura Brasileira pela UFRGS. Professor Adjunto no Instituto de Física da UFRGS. Membro do Grupo de Pesquisa em Tradução da UFRGS. E-mail: alves.brito.a@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5579-2138.

*Artigo recebido em 10 de março de 2024 e aceito para publicação em 30 de setembro de 2024.

Introdução

A conceituação de literaturas negras e, por conseguinte, de literaturas afro-brasileiras, afro-estadunidenses e afro-caribenhas[2] têm criado nos últimos anos um amplo e rico corpo de debates que articulam profundas (por vezes controversas) discussões acerca dos estudos linguísticos, literários e de tradução conectados a outras áreas do conhecimento como, por exemplo, a história, a filosofia, a sociologia, a antropologia e as artes (ver, por exemplo, Miranda, 2019; Nascimento dos Santos; Pereira, 2020; Petinelli-Souza, 2022; Silva, 2023; e referências lá citadas). Essas discussões têm aberto, sem precedentes, uma infinidade de possibilidades de tratar distintas perspectivas acerca da interpretação da história da literatura no Brasil e nas Américas[3]. Esses movimentos têm trazido novos olhares e compreensões de mundo sobre populações que têm sido historicamente silenciadas e colocadas à margem da teia de produção criativa.

Em todas as discussões, no entanto, independentemente do viés ideológico presente, há consenso – apesar de flagrantes ruídos negacionistas – sobre o papel genocida dos sistemas de hierarquização étnico-raciais em curso no Brasil e nas Américas que têm silenciado pessoas negras na construção de discursos e imaginários literários. O caso das mulheres negras é, em particular, sintomático, como bem discutido por Miranda (2019) e Petinelli-Souza (2021).

Tendo como ponto de partida a categoria político-cultural de amefricanidade, definida pela pensadora brasileira Lélia Gonzalez (1935-1994), na obra Gonzalez (2020), e o conceito de *pretagogia* concebido pela pedagoga radicada no Brasil Sandra Petit, na obra também marcante escrita por Petit (2015), eu discuto no presente artigo as fronteiras líricas apresentadas pela poeta gaúcha Eliane Marques na obra *o poço das marianas* (Marques, 2021).

Neste trabalho, os meus objetivos são múltiplos. Primeiro, vislumbro ampliar a visibilidade e expandir as possibilidades de interpretação da obra da escritora Eliane Marques, esperando que o seu livro circule ainda mais pelo Brasil profundo e para além das fronteiras do Brasil afro-americano. Em diálogo com referenciais teóricos e metodológicos que embasam o trabalho (Petit, 2015; Gonzalez, 2020), caracterizo, a partir das minhas próprias interlocuções

[2] A palavra caribe, para os europeus que chegaram às ilhas caribenhas no século XVI, era sinônimo de selvagens e canibais.

[3] Nomenclatura colonialista, em homenagem ao navegador, cartógrafo, escritor e comerciante florentino Américo Vespúcio (1451-1512), que entrou para a história dos vencedores como um dos descobridores das Américas, a despeito dos milhões de povos originários que já residiam nos territórios invadidos pelos europeus. Para muitos desses povos as Américas são, na verdade, a Abya Yala (terra em plena maturidade) e Pindorama (terra das palmeiras).

com o texto, o conceito de cosmopoética amefricana da autora, evidenciando não apenas os seus processos criativos, mas também as camadas de leituras da obra que ampliam as nossas possibilidades de associação a processos emancipadores da educação antirracista em todos os níveis da formação literária no país. E, por fim, busco contribuir, a partir da obra analisada, com a enunciação do que podemos denominar, no Brasil, por literatura amefricana.

Categorias de análise

Por cosmopoéticas amefricanas, compreendo no presente texto todo o corpo literário que contempla as histórias, geografias, temporalidades, cartografias, estéticas e contribuições culturais de povos negros descendentes de africanos para o que se convenciona chamar de Américas. Há, nessa definição, a ideia implícita de uma identidade particular que se baseia em preceitos históricos dos povos negros afro-americanos, os quais estão materialmente e simbolicamente atravessados pelos processos violentos demarcados pelo sistema colonial escravagista. No caso das Américas, engenhos e *plantations*[4] (Gilroy, 2012; Santos, 2017; Ferdinand, 2022) são parte importante de suas engrenagens. Isso implica em dizer que se, por um lado, é impossível pensar as literaturas afro-americanas e suas cosmopoéticas amefricanas se não também pelas lentes horrendas dos conveses dos navios negreiros, cada pessoa negra que escreve literatura não apenas constrói um quilombo continental, mas produz, sobretudo, um corpo de conhecimento discursivo revolucionário capaz de, como uma tempestade impetuosa, derrubar as muralhas de engenhos e *plantations*.

Dessa forma, as literaturas afro-americanas são possibilidades de reescritas da história e de composição de outros imaginários. O trauma da escravidão inscreve-se, assim, no imaginário social coletivo dos países que compõem as Américas como um fantasma que distribui privilégios e constrói de maneira sólida a ideia de uma produção literária naturalmente fora do lugar que não pode ser criada e, muito menos, reinvidicada, por pessoas negras para o além-mar do Atlântico Negro (Gilroy, 2012). O sistema escravocrata, por meio do Atlântico Negro, materializa um dos mais perversos sistemas de subjugação dos europeus às Américas.

Nessa direção, se pensarmos as literaturas como culturas nacionais, o pensador Stuart Hall (1932-2014) nos diz que estas são também constituídas por símbolos, instituições e representações e, por isso, são poderosas.

[4] Sistema de plantação agrícola imposto colonialmente pela Europa a países das Américas, África e Ásia, por meio de um perverso sistema de escravidão.

Para Hall, a cultura nacional "é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos" (Hall, 2002, p. 50). Temos, assim, nessa afirmação de Hall, uma implicação identitária inerente à definição de literatura afro-americana que não pode ser subestimada, sobretudo quando se leva em consideração que há, ocupando posições de poder no universo literário das Américas, um perfil identitário muito bem marcado por trás da definição aparentemente ingênua de literatura universal – pessoas brancas, sobretudo homens, bem nascidas, com estéticas altamente alinhadas às inspirações colonizadoras e imperialistas do Norte e do Sul Global que têm, historicamente, contado primordialmente apenas a história da América Latina (Portuguesa e Espanhola) e da América Anglo-Saxônica (Inglesa e Francesa). A cosmopoética amefricana que portanto trazemos à discussão no presente texto é imbuída de outro senso estético. Ela propõe uma Afro-América outra, delineada sobremaneira pelas Américas dos Povos Bantu, dos Povos Iorubás e dos Povos Fon (Freitas, 2016; Alves-Brito; 2023a;b). As línguas africanas têm assim ajudado a compor o sistema de pensamento das Américas e a construir o que chamo, no presente artigo, de literatura afro-americana em conjunto com o mosaico de línguas dos povos originários que compõem as Américas. Segundo o sítio *Etnholgue*[5], mais de mil línguas constituem hoje o território linguístico das Américas.

Em síntese, do ponto de vista histórico e epistemológico, a cosmopoética amefricana nos desafia a romper com as tessituras coloniais e a acionar outras estratégias de linguagens que recuperem o passado-presente e nos fomente outros futuros possíveis para as Américas. Há, nesse movimento, o reconhecimento da capacidade criativa e literária de milhões de pessoas negras africanas que foram sequestradas de seus países de origem e trazidas para as Américas na condição de escravizados, desumanizados e descon-tex-tu-alizados. E, nesse aspecto, a categoria político-cultural amefricanidade de Lélia Gonzalez e o conceito de pretagogia da pedagoga Sandra Petit, ajuda-me a discutir as fronteiras líricas apresentadas pela poeta gaúcha Eliane Marques na obra *o poço das marianas* (Marques, 2021).

Lélia Gonzalez é uma das grandes pensadoras e uma das vozes mais importantes do século XX na luta antirracista e antissexista no Brasil que ecoa na contemporaneidade. Ela não fazia distinção entre os problemas dos negros do Brasil e daqueles do mundo. No entanto, vale ressaltar que o racismo, enquanto um sistema de hierarquização de raças, vistas como construções sociais e políticas (Munanga, 2019), não é um problema das pessoas negras

[5] Disponível em: https://www.ethnologue.com/browse/names. Acesso em: 2 Mar. 2024.

e, muito menos, está restrito às literaturas negras. Ele é, principalmente, um problema do sistema de branquitude (Bento, 2022), que tem instaurado um complexo sistema que sustenta e distribui privilégios em torno da Literatura Branca Brasileira e da Literatura Branca das Américas. Para Gonzalez, toda a discussão em torno da amefricanidade:

> Trata-se de um olhar novo e criativo no enfoque da formação histórico-cultural do Brasil que, por razões de ordem geográfica e, sobretudo, da ordem do inconsciente, não vem a ser o que geralmente se afirma: um país cujas formações do inconsciente são exclusivamente europeias, brancas. Ao contrário, ele é uma América Africana cuja latinidade, por inexistente, teve trocado o T pelo D para, aí sim, ter o seu nome assumido com todas as letras: *Améfrica Ladina* (Gonzalez, 2020, p. 127).

Nesses pensamentos autênticos e inovadores, Gonzalez reafirma que não apenas as pessoas pretas e pardas, mas todas as pessoas que compõem o Brasil (e aqui estendemos para as Américas) são ladino-amefricanas.

Partindo da ideia amefricana de Lélia Gonzalez, argumentamos sobretudo para a existência de literaturas amefricanas que englobam todos os países das Américas e não apenas os Estados Unidos. A negritude que se coloca é, portanto, continental, com suas peculiaridades e especificidades, mas obedecendo a uma multiplicidade de formas de se viver a negritude nas Américas. Essas experiências podem ser escrevividas, no sentido do que nos ensina Conceição Evaristo. Gonzalez e Evaristo são, nesse sentido, amefricanas, pois, primeiro, apontam escritas que se pautam sobretudo nas experiências coletivas de mulheres negras. E, segundo, essas escritas existem também politicamente para romper com as tessituras históricas e epistemológicas coloniais, como afirma Conceição Evaristo ao enfatizar que "A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para 'ninar os da casa grande' e sim para incomodá-los em seus sonos injustos (Evaristo, 2007, p. 21). Ramos (2022) também propõe interessantes reflexões panorâmicas sobre literaturas de autoria negra latino-americana publicadas nos séculos XIX, XX e XXI com base no conceito de *amefricanidade* de Lélia González.

É dessa forma que argumento que as cosmopoéticas amefricanas nos permitem, em primeiro plano, aprofundar as histórias, as geografias, os deslocamentos, as temporalidades, os textos, os contextos e as estéticas do mundo africano, por um lado, e, por outro, nos brindam com uma consciência efetiva de nós mesmos enquanto descendentes de africanos. Esses deslocamentos ontológicos são responsáveis por nos libertar das linguagens

racistas que mudam de plano em cada país das Américas. As literaturas amefricanas são, portanto, tecnologias sociais de linguagens que nos fazem ultrapassar as limitações de caráter territorial, de inclinação linguística e ideológica para nos ajudar a construir um senso ético do que de fato as Américas significam, conectadas às dinâmicas culturais afrocentradas ou, pelo menos, negrorreferenciadas.

As literaturas afro-americanas surgem no presente século como possibilidades reais de nos ajudar a criar outras perspectivas de mundos e imaginários que foram, de forma insólita, excluídos e ignorados ao longo da história da literatura brasileira. O escritor, pesquisador e sociólogo brasileiro Mário Augusto Medeiros da Silva, em sua obra clássica *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no (1960-2020*) (Silva, 2023), nos brinda com um dos mais softiscados e completos estudos no Brasil sobre as as estéticas e as questões sociais, culturais e políticas envolvendo as tessituras de escritores negros. No livro, Silva traz uma série de implicações sobre as formas de se estar no mundo a partir dos olhares negros. Um estudo dessa magnitude e de tamanho fôlego intelectual precisa ser feito para mapear e caracterizar as *literaturas amefricanas*. E, certamente, ao fazê-lo, nos daremos conta do significado profundo e potente das nossas histórias e imaginários cingidos a partir dos mundos afro-atlânticos.

A educação e o ensino de literaturas afro-brasileiras, afro-estadunidenses e afro-caribenhas têm, no Brasil e nas Américas, papel crucial para nos ajudar a construir outras territorialidades e espacialidades de linguagens menos opressoras para os povos da Améfrica. Nesse sentido, argumento também na presente escrita que essas literaturas precisam ainda ser (re)conhecidas como corpos literários imbuídos de potência epistêmica e ontológica, potencializadoras de transformações políticas. Esses reconhecimentos precisam ser elaborados não apenas por teóricos das literaturas, mas sobretudo por professores da educação básica. A formação inicial e continuada de professores da educação básica no que tange, por exemplo, os preceitos das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais (ERER; Brasil, 2004) torna-se urgente. A aplicação da Lei nº 10.639 de 2003 (Brasil, 2003) e da Lei nº 11.645 de 2008 (Brasil, 2008), as quais alteram a Lei de Diretrizes e Bases da Educação (LDB: Brasil, 1996) para prever o estudo das Histórias e das Culturas Africanas, Afro-brasileiras e Indígenas em todos os níveis da educação brasileira são fundamentais.

No entanto, passadas duas décadas desde a promulgação da Lei 10.639 e 15 anos desde aprovação da Lei 11.645, na prática, sobretudo nas linguagens, a efetivação da educação antirracista pensando as alteridades

negras e indígenas nos currículos escolares é ainda irrisória. E quando nos voltamos para o pensamento afro-indígena das Américas o abismo é ainda mais profundo. Há barreiras linguísticas, históricas, culturais e políticas que separam, por exemplo, o Brasil português de seus vizinhos falantes do espanhol e, em cada país das Américas, há abismos internos que são colocados frente à articulação das múltiplas línguas que são faladas nos países americanos. Esse cenário complexifica a relação de estudantes, professores e das pessoas em geral com as literaturas afro-brasileiras, afro-estadunidenses e afro-caribenhas. Urge, assim, promover pretagogias que também contribuam para o letramento racial e identitário explicitamente colocado no debate das literaturas afro-americanas.

Nesse aspecto, trago para o presente texto a pretagogia da pedagoga Sandra Petit, entendendo esse dispositivo teórico-metodológico como crucial para nos ajudar a colocar em prática (viver e escreviver) as cosmopoéticas amefricanas e para nos reconectar com os saberes de africanidade, marca indelével do nosso passado ancestral negro nas Américas. Suas pretagogias têm como princípio básico os saberes, conceitos e conhecimentos de matriz africana. Há fomento muito particular à fala e à escuta que proporciona aos interlocutores espaços afetuosos de exposição sobre aquilo que sabem, o que não sabem e o que pensam sobre a diversidade afrodiaspórica. E, nesse sentido, a pretagogia assume um lugar de referência meio às epistemologias afrorreferenciadas, potencializando os saberes, fazeres e aprendizados da ancestralidade africana.

O poço das marianas: a cosmopoética amefricana de Eliane Marques pelas lentes da pretagogia de Sandra Petit

O livro *o poço das marianas* constitui-se de 40 poemas, em uma edição bilíngue, português e espanhol. Argumento, no presente ensaio, que a amefricanidade, chave conceitual cunhada pela pensadora negra Lélia Gonzalez, delineia visceralmente o trabalho criativo de Eliane Marques em *o poço das marianas*. Discuto, a seguir, as nove dimensões da pretagogia de Petit (2015) em diálogo com os poemas, que também nos ajudam a caracterizá-los como cosmopoéticas amefricanas.

A primeira e mais marcante dimensão do livro é a ancestralidade. Ainda que a autora não nos deixe pistas bem marcadas sobre quem são as marianas, elas aparecem para mim como a materialização de linhagens que envolvem os antepassados, os mortos, a história das mais velhas e os apren-

dizados dos seus ensinamentos. As marianas sintetizam uma identidade coletiva de mulheres que amplifica o sentimento de pertencimento tão inerente às literaturas amefricanas. Para Lélia Gonzalez:

> a Améfrica, enquanto sistema etnográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo *amefricanas/amefricanos* designa toda uma descendência" (Gonzalez, 2020, p. 135).

Além disso, em seu livro, a escritora se autorreconhece como uma mulher, uma poeta negra, assumindo uma postura autoafirmativa que nos conecta à importância das raízes africanas para a constituição das nossas personalidades. Ainda que a marca do feminino se desloque de forma fluída do eu enunciador, o autorreconhecimento se dá, por exemplo, quando Marques, por meio de sua escrita, materializa cosmopoéticas que envolvem as relações entre o Rio Grande do Sul e os países latinos – *nosotros gaúchos* –, dando ênfase à contribuição africana para a semiótica das palavras forjadas no Atlântico Negro.

A religiosidade de matriz africana, outro elemento recorrente em sua poética, traduz-se em uma dimensão filosófica de saberes, que gera uma forma de ser, estar, pensar, existir e agir no mundo, marcada pelo axé (força ancestral) das palavras, que dão forma ao próprio Universo, às cosmos-poéticas. No entanto, a poeta nos provoca o tempo inteiro aos deslocamentos territoriais e epistemológicos por meio das marianas pensadas como corpos coletivos: "as marianas / em que reclama do dia / um nome / ialodê senhora maid madame / têm pressa e nem recusam / ebozeiras de cabeça alta / o elubô nas ânforas" (Marques, 2021, p. 14).

Além disso, a autora confronta nesse poema conjuntos de palavras, novas e velhas (*ialodê, maid, ebozeiras, elubô*), para por meio das ânforas, das quartinhas, constituir o seu corpo literário amefricano, sacralizador, pois a quartinha é o próprio corpo vital nas matrizes africanas. E, mais do que isso, as línguas presentes nos fragmentos acima se mesclam para constituírem o corpo da améfrica outrora vislumbrada pelo pensamento de Lélia Gonzalez e pela pretagogia de Petit. Mãe Stella de Oxóssi, a primeira Iyalorixá[6] brasileira a escrever literatura, nos ensina que no panteão iorubano Oxum é uma Ialodê, aquela que lidera as mulheres e que detém o grande poder feminino (Santos, 2010).

[6] Título honorífico às lideranças sacerdotais em terreiros de Candomblé de origem nagô Iorubá no Brasil.

Nos versos abaixo, a *lonja*, palavra em espanhol usada como referência ao termo afro-uruguaio para se referir ao tambor de Candombe (Santos; Assunção, 2020), também sintetiza o mundo afro traduzido pelo Congado de Moçambique: "da lonja de uma goteira [...] / cegado por uma pedra / (jogada do ontem)" (Marques, 2021, p. 26).

Os últimos versos do poema acima ilustrado também me fazem lembrar o ditado popular iorubano que diz que *Exu*, divindade da comunicação e da criação das linguagens, *matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje*.

Nesses movimento, emerge também a dimensão do reconhecimento da sacralidade, articulada no poço a partir das culturas de matriz africana, mas que (per)forma as identidades dos grupos a partir das marcas impressas nos variados elementos da natureza que são celebrados na escrita – a terra, a água, o fogo, o ar, as árvores, os rios e o poço, que também reflete as faces coloniais como se espelho fosse.

Outro eixo marcante da poesia de Marques, é a dimensão do corpo como fonte primeira de conhecimento e criador de saberes; um *igbá*[7] ancestral, um território sacralizado a partir de outras formas de pensar as relações entre humanos e não humanos. É um corpo que (en)canta, (en)toa e dança. Ele é o signo verbal que (en)corpa o que está sendo dito, em rasuras de linguagens, ao longo do texto. Trata-se de corpo fragmentado, rasurado nas linguagens, por meio de antilirismo laqueador: "artelhos no entorno / as cabaças / um pouco de cocô / melhor que o beleño às escarchas / dos lábios costurados todos os obuses / preferem as vulvas por onde a água recua [...] "(Marques, 2021, p. 10). "[...] um descorpo em brasas / que cresceu enquanto o poço / foi ventre" (Marques, 2021, p. 29).

A oralidade, a musicalidade das palavras, também se sobressai ao longo dos poemas. Há, nesse processo, a valorização do conhecimento que é cochichado ao vento por meio das (con)vivências com as várias formas de falar e de vibrar os ensinamentos e aprendizagens. O timbre poético, como emissões vulcânicas de gases e vapores, fica evidente nos versos abaixo: "as escaras do grande fogo / as calhas até que a fumarola enange / a cantaria para noturno / ouçam / suas vozes casquilhadas como a língua de papagaios" (Marques, 2021, p. 13).

No entanto, é importante destacar, que nada do que Eliane Marques cria ao longo do livro é entregue de graça aos seus leitores. Por meio de seus pensamentos, as palavras e os sons se misturam em um emaranhado com-

[7] Palavra iorubana para assentamento sagrado de divindades do panteão nagô-vodum.

plexo de significados que, em tons harmônicos e dissonantes, só poderão ser acessados a partir de uma viagem subjetiva cuidadosa no que há de mais profundo em nossas epidermes poéticas repletas de memórias. O vocabulário africano, lusitano e castelhano vão dando, ao longo do texto, a dimensão da amefricanidade e o compromisso estético-político da autora.

Destaca-se, ainda, o princípio de circularidade, tão marcante na escrita, em que o eu sou porque nós somos é o princípio fundamental da existência das coisas e das pessoas, das marianas que são muitas e, por sua vez, uma única voz negra feminina – a da própria autora.

Ao longo dos poemas, a autora constrói uma noção de espaço-tempo que deságua num entendimento outro da noção de território sacralizado como espaço-tempo que é socialmente e politicamente construído por meio do plurilinguismo, a partir do sul geográfico para, enfim, tornar-se universal a partir da Améfrica.

A autora consegue redimensionar, por meio de sua escrita, a compreensão do lugar social historicamente atribuído às pessoas negras, marcadas pelo racismo linguístico (Nascimento, 2019). Nomes, pronomes, verbos e adjetivos se intercambiam para deslocar os leitores. O mundo do trabalho plasmado nas *plantations* e nos engenhos coloniais dão lugar às fazendas de ostras do sul do Brasil. No contexto contemporâneo da colonialidade, estes signos gauchescos se alinham ao conjunto das realidades das Américas, silenciam mulheres e amplificam a dominação masculina e a sonoridade do patriarcado que podem ser lidas de várias maneiras a partir dos versos que seguem: “no poço / ostreiros estão começando / as marianas / tão sedentas quanto as ostras que comem” (Marques, 2021, p. 9).

Por meio da amefricanidade, Eliane Marques nos direciona não apenas à experimentação de sensações mistas, mas à vivência da encruzilhada como lugar privilegiado de encontros, de possibilidades (inter)textuais que somente a linguagem livre por natureza pode nos proporcionar.

Dessa forma, em *o poço das marianas* destaca-se, para mim, o mundo das mulheres, das opressões pouco ditas, das assimetrias de poder, dos mitos com suas temporalidades espirais do vazio e do silêncio e, ao mesmo tempo, com a dança desconcertante de palavras conectadas pelo fogo, pela terra, pela água e pelo ar que reverberam arcabouços culturais complexos. Estes elementos vão se desvelando aos leitores de forma arrebatadora e des(formadora). Nota-se, ao longo da obra, a escolha poderosa de cada palavra e o empoderamento de cada uma delas no lugar sob medida nas construções das frases poéticas e melódicas que per(formam) a dicção poética própria da autora em que, como nos processos violentos da diáspora, as

palavras são cantadas baixinho aos ouvidos para provocar estranhamentos e deslocamentos necessários: "[...] onde o ofá ecoou o que não durou o tempo" (Marques, 2021, p. 18).

No livro *o poço das marianas*, deparo-me com uma poeta contemporânea, deliciosamente assustadora, que brinca com as dobraduras do tempo tecido nas palavras. Há luz e sombra o tempo inteiro no seu campo poético a desafiar as leis da física. Tal qual a luz se curva frente a objetos muito massivos, as realidades criadas por Eliane Marques em *o poço das marianas* acionam os fótons de sua memória que se curvam frente aos múltiplos sentidos e rimas que as suas palavras fazem plasmar nos pluri-versos elaborados no *posso* vulcânico das marianas. Marques apresenta a efervescência da poesia amefricana que se pretende livre das amarras do passado colonial, pronta para questionar o presente-passado e romper com o silêncio consensual em torno das violações: "antes mesmo do seu ciclo / ele as violou / todos segredam entre o entulho" (Marques, 2021, p. 35).

Trata-se, assim, de poesia nada ingênua; soberba, mas que não subestima os seus leitores. Há, em cada sentença, um mistério a ser desvendado, e tantos mundos possíveis que somente fazem sentido quando conectados às múltiplas experiências que nos perfazem na Améfrica. Tal como acontece no pensamento de Lélia Gonzalez, a poesia de Eliane Marques ultrapassa os limites das fronteiras impostas pela linguagem, pelo território ou pelas ideologias. Sinto que a sua poesia traduz uma identidade étnica que, consciente de seu compromisso ancestral, liga, no contexto das histórias contracoloniais das linguagens, as experiências potentes dos países da América Latina com o que há de mais belo – escrito e oralizado – no continente africano. E tudo isso acontece à frente dos nossos olhos e sentimentos, refutando essencialismos baratos, exaltando o mistério e o que há de mais belo (por isso sagrado) na força vital (no axé) das palavras.

A poesia de Eliane Marques em *o poço das marianas* é curativa, no sentido mais profundo da ética do cuidado, pois permite que os seus leitores se percam e se reencontrem nos labirintos de sua rápida e habilidosa memória criativa que, ao mesmo tempo que chora, sorri e grita de desespero, se expressa, à distância, na liberdade, por meio de amor-alegre. Não há tempo para o cativeiro. A liberdade é o único caminho a ser percorrido em *o poço das marianas*.

Uma outra chave de leitura de *o poço das marianas* me revela que, imbuídas de forças transformadoras e com compromissos políticos reafirmados com as existências que estão em xeque no âmbito da colonialidade, a cosmopoética amefricana é, na verdade, um jeito outro de olhar para o mun-

do por meio de lentes analíticas e sensíveis que inquietam os pensamentos e reivindicam um lugar no pântano de nossas almas. A escritora quer nos ler, dialogar conosco, ler as nossas cartografias sensíveis para nos conhecer profundamente e, para isso, ela vai a cada linha nos entregando as chaves de um lugar que só ela de fato conhece e, pelo visto, vai querer coabitar conosco para talvez, quem sabe, ir nos entregando o tesouro escondido em doses paulatinas de solidão e desapego, sem se ater ao lirismo óbvio. O poço é o ventre do mundo e, as ostras, as sepulturas dos corpos da manhã. O poço é um cemitério e berçário de ideias, expressões e (con)vivências (im)possíveis, deslocadas ao mundo das mulheres. E, novamente, por isso amefricana, capaz de tecer histórias outras: "o poço foi delas como tudo delas / houve / o sun sun / os olhos de anansi / a única que sabe" (Marques, 2021, p. 17).

Por fim, ao sublinhar o papel transformador da interferência cultural africana, a cosmopoética de Eliane Marques o faz por um prisma completamente diferente do corriqueiro, do senso comum e dos versos fáceis. Ela articula o *pretuguês* (Gonzalez, 2020*)* que, em conjunto com outras sonoridades linguísticas exploradas no livro, en-cantam e declamam cosmologias diversas sem perder de vista a história negra africana construída na diáspora (latino)-americana, a qual se mantém viva na linguagem, a despeito do per-verso sistema colonial. Há uma exuística[8] no *poço*, que passa a ocupar lugar profundo dos encontros e da reverberação dos *ecos*: "conchas encarnadas na rocha / há faca que assinta cortá-las?" (Marques, 2021, p. 19).

O pretuguês que emana das entranhas criativas da poeta ressalta o poder da linguagem, que é viva e, portanto, influente e determinante na dinâmica histórica dos povos negros escravizados no Brasil, também presente nas experiências de outros países da América Latina (espanhola, francesa, inglesa, germânica). A poesia de *o poço das marianas* me revela que a criação e a potencialização de mitos amefricanos nos ajudam a contar contra-histórias (Alves-Brito; Macedo, 2022) capazes de construir futuros possíveis que foram pouco ou nunca imaginados, sob as lentes e cosmopercepções das mulheres negras. Para nações americanas cujas imagens, imaginários e emoções se estruturam a partir da supremacia branca e masculina, a amefricanidade de Eliane Marques é ato sensível, criativo, cosmopolítico e esteticamente revolucionário. Há luz e magia no fim do poço profundo das marianas.

[8] Em alusão a Exu, divindade do panteão africano iorubano ligada à linguagem e à comunicação.

Considerações finais

O livro o *poço das marianas*, da poeta e escritora gaúcha Eliane Marques, sintetiza de forma original uma das formas de expressão da lírica das literaturas afro-brasileiras e afro-americanas, interpretadas no presente texto a partir de categorias de pensamento plasmadas na ideia de amefricanidade de Lélia Gonzalez e de pretagogia de Sandra Petit.

O livro de Marques apresenta um signo verbal que se insere enquanto corpo literário pulsante, que diz muito junto ao silêncio das coisas. Ainda que a própria autora possa enxergar com olhos da desconfiança sua obra presa a rótulos por vezes limitantes (e o são), argumento no presente trabalho que a lírica de Marques em *o poço das marianas* nos ajuda a compreender como as cartografias literárias podem apresentar caminhos nem sempre triviais de dialogar com o eu enunciador de escritores que, em última análise, querem escrever apenas literatura.

Por outro lado, é importante dizer: não há neutralidade nas escritas, que são escreviventes. Buscar separar o eu enunciador da vivência por si torna-se uma degenerescência, uma espécie de violação de princípios literários básicos, em que a palavra entoa o que tem de mais profundo no poço das existências.

Dito isso, concluo que a cosmopoética amefricana da autora evidencia processos criativos perturbadores, mas que também revelam camadas de leituras possíveis que nos ajudam a paulatinamente ampliar as nossas possibilidades de articulação de processos emancipadores de educação antirracista em todos os níveis de formação literária no Brasil e nas Américas. O complexo universo imagético que é nos trazido por Marques em *o poço das marianas*, a partir da análise que foi realizada no presente texto, não apenas a coloca como um poeta negra do sul, mas também a direciona para o corpus da literatura amefricana preocupada em construir outros sentidos de escritas, politicamente comprometidas com realidades que existem e resistem nos pântanos das memórias ancestrais, capaz de abalar as teorias literárias vigentes e, paralelamente, fazer emergir outras do fundo do poço.

Referências

ALVES-BRITO, Alan. Oríkì Òrìṣà: canção e poesia oral iorubana no Brasil. **Organon**, Porto Alegre, v. 38, n. 75, p. 1-21, 2023a.

ALVES-BRITO, Alan. Cosmopolíticas da tradução: a potência epistêmica das literaturas negras e indígenas. **Organon**, Porto Alegre, v. 38, n. 75, p. 1-22, 2023b.

ALVES-BRITO, Alan; MACEDO, José Rivair. A história da ciência e a educação científica pelas perspectivas ameríndia e amefricana. **Revista Brasileira de História da Ciência**, v. 15, n.2, p. 400-417, 2022.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BRASIL. **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional**. Lei nº 9.394/96, Brasília, DF, 1996.

BRASIL. **Lei Nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003.** Brasília, DF, n. 8, p. 1, 2003.

BRASIL. **Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino da História Afro-Brasileira e Africana**. Brasília: SECAD/ME, 2004.

BRASIL. **Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008**. Brasília, DF, 2008.

EVARISTO, Conceição. **Becos da Memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenho**. São Paulo: Ebu Editora, 2022.

FREITAS, Henrique. **O Arco e a Arkhé: ensaios sobre literatura e cultura**. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2016.

GILROY, Paul. **O atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2012.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

MARQUES, Eliana. **o poço das marianas**. Porto Alegre: Àpres Coup – Escola de Poesia, 2021.

MIRANDA, Fernanda R. **Silêncio prescritos: estudos de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006)**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude, Usos e sentidos**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

PETINELLI Susane. Mulheres na literatura latino-americana: o invisível também tem cor. **Organon**, Porto Alegre, v. 37, n. 74, p. 246-262, 2022.

NASCIMENTO, Gabril. **Racismo linguístico**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

NASCIMENTO DOS SANTOS, Daiana; PEREIRA, Édimo de Almeida. Memória da escravidão na sociedade e na cultura brasileiras: a poesia afro-brasileira de Solano Trindade e Adão Ventura. **Verbo de Minas**, v. 21, p. 342-362, 2020.

PETIT, Sandra H. P**retagogia: Pertencimento, Corpo-Dança Afroancestral e Tradição Oral Contribuições do Legado Africano para a Implementação da Lei no 10.639/03**. Fortaleza: EdUECE, 2015.

RAMOS, Liliam. Literaturas da Améfrica Ladina: um percurso pelas literaturas de autoria negra latino-americana. **Herança**, v. 5, 2022, p. 119-140.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é agora**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SANTOS, Ynaê Lopes. **História da África e do Brasil afrodescendente**. Rio de Janeiro, Pallas, 2017.

SANTOS, Josinaldo Oliveira; ASSUNÇÃO, Crislane da Conceição Alves. Negritude na poesia afrouruguaia de Virginia Brindes de Salas. **Revista Ininga**, v. 7, n. 2, 2020, p. 149-165.

SILVA, Mário Augusto Medeiros. da **A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2020)**. São Paulo: Edições SESC, 2023.