Crítica Feminista e Autoria Feminina

representações e práticas feministas

Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza
Alexandra Santos Pinheiro
Elizete Albina Ferreira
Geovana Quinalha de Oliveira
Maricelia Nunes dos Santos
Organizadoras



Pedro & João editores

Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza
Alexandra Santos Pinheiro
Elizete Albina Ferreira
Geovana Quinalha de Oliveira
Maricelia Nunes dos Santos

Crítica Feminista e Autoria Feminina: representações e práticas feministas

Financiamento:
Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência e Tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul (FUNDECT-MS). Siafic 143, Termo de Outorga 61-2024

20 Anos
Pedro & João editores

Copyright © Autoras e autores

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos das autoras e dos autores.

Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza; Alexandra Santos Pinheiro; Elizete Albina Ferreira; Geovana Quinalha de Oliveira; Maricelia Nunes dos Santos [Orgs.]

Crítica Feminista e Autoria Feminina: representações e práticas feministas. São Carlos: Pedro & João Editores, 2025. 569p. 21 x 29,7 cm.

ISBN: 978-65-265-2418-3 [Digital]

DOI: 10.51795/9786526524183

1. Crítica feminista. 2. Escrita de mulheres. 3. Representações. 4. Práticas feministas. I. Título.

CDD – 370

Capa: Marcos Della Porta
Arte da capa: Karen Larrisa Martins dos Santos
Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB – 8-8828
Revisão: Zaira Mahmud
Diagramação: Diany Akiko Lee
Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Editorial da Pedro & João Editores:
Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/ Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luís Fernando Soares Zuin (USP/Brasil); Ana Patrícia da Silva (UERJ/Brasil).

Pedro & João Editores
www.pedroejoaoeditores.com.br
13568-878 – São Carlos – SP
2025

Sumário

Apresentação **8**
Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza, Alexandra Santos Pinheiro, lizete Albina Ferreira, Geovana Quinalha de Oliveira e Maricelia Nunes dos Santos

1. Escritas de Mulheres, Autoria e Representatividade

• Mulheres contistas: uma cartografia da contística feminina brasileira **13**
Yasmin Cristine Santos Renó Faria

• A Revista Omenana e a importante presença de escritoras africanas e afrodescendentes no Brasil **24**
Elton Luiz Aliandro Furlanetto

• Narrativas femininas e jovens leitoras: representações do feminino na literatura de autoria de mulheres **34**
Laura Cristina Leal e Silva

• Escrita de si, poesia e memória em Benedicta de Mello, Maya Devi de Oliveira e Virgínia Vendramini **44**
Antonio Donizeti da Cruz

• Um barco todo seu: a escrita poética de Tamara Klink **61**
Elis Regina Basso

• A mulher na história da mídia sul-mato-grossense: poesia, poeta e poetisa em *O iniciador*, em Corumbá, de 1879 a 1886 **73**
Rosália Aparecida da Silva

• Alice através das fronteiras: o espaço no romance *Quarenta dias*, de Maria Valéria Rezende **82**
Jéssica Marroni Fortuna

• Entre tetos e travessias: a literatura brasileira e as escritas de mulheres negras **90**
Nina Maria Silva da Conceição

• A casa-mãe em "Meu lar", de Yuko Tsushima **99**
Lais Naomi Hara e Joy Nascimento Afonso

• A lírica subalternizada em "Antipatriarca", de Ana Tijoux: entre-lugares da mulher latino-americana, resistência e empoderamento **112**
Lidiane Cossetin Alves

• Vozes indígenas: a atuação das mulheres indígenas nos espaços de escrita e autoria **126**
Paula de Vasconcelos Rego e Marta Francisco de Oliveira

• Luz em território interdito: escrita de si e dissidência feminina em *Hikari no Ryōbun*, de Yūko Tsushima **134**
Vito Yukio Ivasse Alves e Elizete Albina Ferreira

• Escrever entre receitas: a escrita de si em livros de receitas **145**
Mariana Vogt Michaelsen

• A cabeça, de Bora Chung, e as muitas vozes do patriarcado **156**
Joy Nascimento Afonso

• A construção do gênero em poemas de Emily Dickinson e Florbela Espanca **165**
Letícia Rodrigues de Oliveira

• Literatura de autoria feminina em *Uma tão longa carta (1979)*, de Mariama Bâ **175**
Abdou Kéba Sylla e Paulo Custódio de Oliveira

• A literatura fantástica na perspectiva teórica feminina: diálogos entre Bessière, Jackson e Gama-Khalil eAdrianna Alberti **186**

• Desde quando a mulher faz (p)arte?: uma questão sociocultural de invisibilidade **197**
Camila Rodrigues Mansilla e Marcos Antônio Bessa-Oliveira

• Ficção e História: experiência feminina na literatura do Oriente Médio **208**
Gabriela Rodrigues Hengles

• A vida invisível (2019): poéticas das "escritas de si" **222**
Zeloi Aparecida Martins e Stela Maris da Silva

2. Feminismos, Resistência e (Re)existência

• Escrevivência como (re)existência em *Ponciá Vicêncio,* de Conceição Evaristo **229**
Frederico Sales

• Um ser mulher visto como o outro: imagem do eu lírico masculino em *mulher de vermelho* de Angélica Freitas **238**
Jaciane Muniz de Aguiar, Yanne Maira Silva e Walisson Oliveira Santos

• "Resistimos para viver, marchamos para transformar": participação de uma pesquisadora na marcha mundial das mulheres **248**
Janayne Pereira de Oliveira

• Eu Assusto Para Você Não Se Esquecer: Ditadura, Terror Social E Mariana Enriquez **259**
Marcos Antonio Leite Junior e Fábio da Silva Sousa

• Descolonização do pensamento através da literatura de Lélia Gonzalez e Aníbal Quijano **268**
Ana José Alves

• Autoria de mulheres como re(existência): uma análise de *corpo desfeito*, de Jarid Arraes **275**
Luane Gabrielle Monteiro Luna e Geovana Quinalha de Oliveira

• Distopia, corporalidade, violência e gênero: uma leitura de *Meu corpo ainda quente*, de Sheyla Smanioto **286**
Lucia Rodrigues Britto

• Escrevivências de dor e amor: a ambivalência no livro *Olhos d'água*, de Conceição Evaristo **294**
Júlia Alves Pedroso

• Entre a identidade e a diferença: o essencialismo estratégico na construção do coletivo feminino negro em Conceição Evaristo **303**
Rafaela Kelsen Dias

• Insubmissas lágrimas de mulheres: a resistência e luta de mulheres que choram **314**
Laura Marin Lugo Magdalena e Janete Rosa da Fonseca

• O incômodo dos cânones em espaços de resistência: um diálogo possível **326**
Soraia Carolina de Mello e Jair Zandoná

• O movimento literário Female Rage e a emancipação da fúria feminina em *Cupim* de Layla Martínez **334**
Jade Amorim de Oliveira Franco

• Artes visuais e escrita poética-literária de si como ferramentas de descolonização do conhecimento **341**
Marília Claudia Favreto Sinãni

• A história que grita: O *corpo interminável*, de claudia lage, e a ditadura militar como trauma da nação **352**
Bruna Laura Alipio

3. Gênero, Corpo, Sexualidade e Maternidade

• A importância do poder feminino em o país das mulheres, de Gioconda Belli **364**
Karina Reis
Adolfo José de Souza André

• A maternidade em *O céu para os bastardos*, de Lilia Guerra **375**
Ana Carolina Morais de Souza e Paulo Henrique Pressotto

• A mãe vampírica: o grotesco feminino em *Sangue Sábio* (1952), de Flannery O'Connor **384**
Débora Ballielo Barcala

• "Era a grande liberdade": gênero, subversão e subjetivação em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* **395**
Ana Paula Saffe Mendes

• Coming of age: a experiência feminina no romance de formação *A redoma de vidro,* de Sylvia Plath **408**
Ana Clara Hatsumi e Alexandra Santos Pinheiro

• Entre o cuidado e a resistência: feminilidades na infância em *Verdiflor y los cinco* e os discursos de gênero na literatura infantil boliviana **416**
Tarissa Marques Rodrigues dos Santos

• Envelhecimento e gênero na literatura contemporânea: reflexões sobre *Quarenta dias* **427**
Maria Aparecida de Barros

• Tan...tas possibilidades em *O rato no muro* de Hilda Hilst **435**
Johnny dos Santos Lima

• O grotesco e o monstro da feiura indesejável em "Soroche", de Mónica Ojeda **446**
Júlia Cristina Valero Souza

• *O coração é um caçador solitário (1940)*: análise de John Singer pelo viés da crítica feminista e grotesco **457**
Luiz Roberto Pangoni de Matos e Débora Ballielo Barcala

• As vestes da melancolia na poesia de Irene Severina **466**
Leandro Rodolfo Resende

• Mujer-hombre-pájaro-árbol: protagonismo transgressor em *Las niñas del naranjel* **472**
Luana Paiola

• A representação do feminino nos discursos sobre as mudanças climáticas **483**
Harriet Harry

4. Gênero, Literatura e Política

• A literatura e seus efeitos: o que ela nos faz? **490**
Lucía De Leone

• Como Silvia Federici é citada no Brasil? **503**
Maria Luísa Camilo de Oliveira e Luisa Preste Frota

• "Uma questão de educação": reflexões sobre Controles de Gênero e Feminicídio em *Contos de amor rasgados*, de Marina Colasanti **512**
Nathan dos Santos Francisco

• *"When we see what we are not meant to see"*: EcoGótico e Trauma em *The People in the Trees* **521**
Janina Colen Torrens

• Do admonitório à transgressão: como as personagens do curta-metragem os atrasos da Sol revisitam um conto de fadas clássico **530**
Alessandra de Almeida Martins

• Além da poesia confessional: uma leitura sociopolítica de Anne Sexton e Sylvia Plath **538**
Lucas Durães Fernandes

• Caça às bruxas: os contornos trágicos da existência feminina em "As mãos ignorantes", de Maria Judite de Carvalho **546**
Brenda de Oliveira Nonato

• Entre padrões e silêncios: a identidade negra em *um casamento americano* (2019), de Tayari Jones **553**
Libânia Cristina Nucci Passos
Débora Ballielo Barcala

• Lágrimas insubmissas: a (re)existência do texto negro de Conceição Evaristo **562**
Nicolas dos Santos Sá

Apresentação

Este livro é resultado das pesquisas apresentadas no IV Seminário de Crítica Feminista e Autoria Feminina: representações e práticas feministas, que ocorreu entre os dias 14 a 16 de maio de 2025, na cidade de Campo Grande (MS). Promovido pelo Grupo de Pesquisa Crítica Feminista e Autoria Feminina: cultura, memória e identidade e financiado pela Fundação de apoio ao desenvolvimento de ensino, ciência e tecnologia do Estado de Mato Grosso do Sul — Fundect, o evento contou com diferentes simpósios temáticos e, a partir da avaliação por pares dos textos completos apresentados, fez-se a seleção dos capítulos que compõem a presente coletânea.

As atividades de conferências, mesas-redondas, simpósios e comunicações mantiveram o compromisso com a valorização de pesquisas e práticas políticas que problematizam as diversidades que constituem a experiência humana. Além disso, o evento promoveu o diálogo entre o espaço acadêmico e outras formas de produção de conhecimento, como a escrita de mulheres, os ativismos e os movimentos sociais. Tanto o evento quanto a coletânea aqui apresentada reafirmam a centralidade das experiências plurais na formulação de pautas e demandas de mulheres e da comunidade LGBTQIAPN+, bem como a importância da escuta, do reconhecimento e da construção coletiva de saberes como práticas fundamentais para o enfrentamento das desigualdades estruturais. Assim sendo, torna-se importante compreender a relevância da coletividade para as lutas contra a violência de gênero, da misoginia, do feminicídio, da LGBTfobia, entre tantas outras questões que atravessam a vida de pessoas em contextos marcados por opressões.

A coletânea é aberta com o eixo temático **Escritas de Mulheres, Autoria e Representatividade**. Neste espaço, 20 textos nos convidam a pensar conceitos fundamentais para a crítica feminista, afinal, a tecnologia da escrita foi privilégio de um grupo muito bem definido ao longo da história: homens brancos, de grupos econômicos privilegiados registravam as suas impressões sobre a sociedade, a cultura e os acontecimentos históricos. A entrada de grupos vistos como marginais pela sociedade patriarcal e hierárquica, a exemplo das mulheres, constitui uma revolução.

Era o ano de 1929 quando Virginia Woolf denunciava a falta de condições sociais e econômicas para que a mulher se tornasse escritora. Vinte anos depois, Simone de Beauvoir chamou a atenção para o "segundo" sexo, ironizando a condição a que as mulheres estavam submetidas. Antes delas, inúmeras mulheres desafiaram as regras impostas nos séculos anteriores e registraram os seus pontos de vista. Muitas delas, atravessadas pelo medo das consequências, foram perdidas pela escolha de pseudônimos nunca desvendados. Outras foram propositadamente apagadas das historiografias literárias oficiais e tantas outras tiveram seus escritos queimados por seus próprios familiares, a pretexto de que se tratavam de "coisas" desimportantes, conforme investigou Michelle Perrot.

Os capítulos presentes neste eixo temático, portanto, olham para obras de escritoras de distintas geografias e temporalidades, demonstrando como o espaço da escrita foi apoderado por suas subjetividades para promover a representação do que viam, do que sentiam, do que desejavam. Os capítulos demarcam e reforçam nomes já conhecidos e que revelam outros que ainda esperam pelo olhar da academia.

A seção **Feminismos, Resistência e (Re)existência** congrega 14 textos que discutem a literatura como uma produção cultural que emana do corpo, das experivivências, das lutas e

das resistências de mulheres frente às opressões de gênero, raça/etnia, classe, sexualidade, lugar, geração. Ao mobilizar diferentes escrituras, temporalidades e experiências, as autoras e os autores deste eixo evidenciam como as palavras literárias das mulheres estudadas em suas pesquisas se traduzem enquanto atos de "re-visão" (Rich, 2017) entre vida, literatura e política. Isto porque, como afirma Rich (2017), a literatura pode ser apreendida como um indício das formas como vivemos e temos vivido, revelando como a linguagem tem aprisionado ou libertado as mulheres na formulação dos discursos e nas práticas cotidianas.

Se, por um lado, os capítulos exploram como a mulher, historicamente, foi apreendida como o outro, o ser subjugado dentro de uma lógica das relações binárias de poder instituídas e forjadas pela estrutura hegemônica e heteropatriarcal que atravessa diferentes tempos, espaços e contextos socioculturais, por outro, evidenciam como a literatura se constitui em espaço de insurgência a partir do qual as mulheres reivindicam presença, memória e re-existência de suas diferentes formas de ser e sentir-se. Ao explorar os modos como autoras constroem narrativas que tensionam discursos hegemônicos, os capítulos desse eixo oferecem contribuições relevantes para a compreensão das estratégias estéticas, políticas e subjetivas mobilizadas pelas mulheres na cena literária.

O terceiro eixo temático, **Gênero, Corpo, Sexualidade e Maternidade**, reúne 13 textos que exploram, no campo literário, as complexas intersecções entre autoria feminina e as experiências que moldam a vivência das mulheres em sociedade a partir da ótica da crítica feminista, e dão corpo e voz a discussões que perpassam as construções de gênero, políticas do corpo, expressões da sexualidade e os múltiplos significados da maternidade, que são, muitas vezes, desnaturalizados e reposicionados como territórios de disputa, resistência e ressignificação.

Como destaca Virginia Woolf (1985), a literatura escrita por mulheres é um espaço de luta pela visibilidade, onde a criação artística confronta a exclusão histórica do cânone literário patriarcal. Essa luta ganha camadas ainda mais urgentes quando intersectada por fatores como a necessidade de se examinar a escrita como ato político de autocriação, transformando a literatura em território de denúncia, (re)existência e resistência. Ao cruzar teoria e literatura, os textos analisam e performam a rebeldia do corpo que escreve, aquele que, nas palavras de Audre Lorde (2019, p. 37), "fala do lugar onde a sobrevivência se transforma em arte". Se a tarefa crítica é desvendar e denunciar hierarquias, as discussões aqui reunidas são ainda mais ousadas ao inscreverem novas possibilidades de existência.

Simone de Beauvoir (2020) argumenta que a maternidade, como construção cultural, foi historicamente idealizada e transformada em um "dever sagrado", servindo como uma ditadura social que limita a liberdade e a autonomia das mulheres. Ao denunciar como a sociedade patriarcal reduz a identidade feminina à reprodução, a autora desnaturaliza a ideia romantizada de que a maternidade é destino obrigatório para as mulheres.

Os capítulos desta seção atestam que, ao desafiar narrativas hegemônicas, revelando vozes que subvertem estereótipos e tensionam estruturas patriarcais, a escrita de autoria de mulheres demonstra que, seja pela literatura, pela teoria ou por relatos autobiográficos, as autoras analisadas lançam um olhar crítico sobre corpos objetificados, sexualidades reguladas e maternidades impostas ou reinventadas, desafiando as narrativas tradicionais.

Para finalizar, o último eixo da publicação se detém nas relações entre **Gênero, Literatura e Política**, abarcando 9 capítulos que propõem uma reflexão crítica sobre como as questões de gênero atravessam a produção literária e os discursos políticos, que se amplificam inclusive nas questões da ecocrítica, da utopia e da distopia. Neste sentido, os textos aqui publicados investigam as relações entre literatura e as estruturas de poder, explorando como

os corpos, as identidades e as experiências de mulheres e dissidências de gênero são representadas, silenciadas ou subvertidas ao longo da história literária. Com base em perspectivas da crítica feminista, os textos evidenciam que a literatura é um espaço de disputa simbólica e política, no qual se articulam discursos literários que tratam da luta, a resistência e a emancipação das mulheres.

Ao abordar as relações entre gênero, literatura e política, é imprescindível considerar a materialidade dessas categorias, que se manifesta, de maneira significativa, no corpo feminino. Tal como menciona Ana Maria Colling (2019, p. 27), "o corpo feminino é o primeiro lugar da inscrição, a sociedade sempre leu, encarou a mulher a partir de seu corpo e de suas produções". Portanto, é o corpo que sofre as consequências, como exemplifica Eurídice Figueiredo (2024, p. 47), ao analisar as opressões às mulheres durante a ditadura no Brasil: "A violência de gênero está presente em todos os momentos da vida das militantes na prisão [...]. As zombarias se concentravam no corpo, evidenciando misoginia, racismo, visão estereotipada do papel das mulheres na sociedade". Mas é também o corpo que reage aos traumas, que resiste e que se desloca em busca de novas utopias e (re)existências.

Os trabalhos reunidos neste conjunto de análises literárias evidenciam o entrelaçamento entre literatura escrita por mulheres e questões sociais contemporâneas. Ao abordar temas como feminicídio, trauma, ditaduras, mudanças climáticas e a repressão histórica às mulheres, os estudos apontam como a literatura de autoria feminina opera como uma ferramenta crítica de denúncia, resistência e reinvenção simbólica.

As discussões suscitadas pelos textos apresentam uma constante problematização das normas sociais e dos mecanismos de poder que regulam os corpos as identidades e os afetos. Cada obra analisada oferece uma abertura para pensar o papel político da literatura escrita por mulheres na elaboração de memórias coletivas, na construção de futuros possíveis e na reconfiguração de subjetividades, destacando sua capacidade de afetar, mobilizar e transformar as/os leitoras/es e a realidade que os cerca.

Convidamos a todas as pessoas para a leitura desta publicação e agradecemos sinceramente a quem contribuiu com os capítulos que a compõem, possibilitando uma obra diversa e necessária para as pautas emergentes dos estudos feministas, da literatura escrita por mulheres e de nossa sociedade.

As organizadoras,
Adriana Ap. de Figueiredo Fiuza
Alexandra Santos Pinheiro
Elizete Albina Ferreira
Geovana Quinalha de Oliveira
Maricelia Nunes dos Santos

Referências

BEAUVOIR, Simone de. A mãe. *In*: BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo:** A experiência vivida. v. 2. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020. p. 167-218.

COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais**: a construção histórica do corpo feminino. Dourados: UFGD, 2019.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres contra a ditadura:** escrever é também uma forma de resistência. Porto Alegre, Zouk, 2024.

LORDE, Audre. A poesia não é um luxo. *In*: LORDE, Audre. **Irmã Outsider:** Ensaios e Conferências. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

PERROT, Michelle. **História dos Quartos**. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re-visão. Tradução de Susana Bornéo Funck. In: BRANDÃO, Izabel *et al*. (Orgs.) **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis, EDUFAL, Editora da UFSC, 2017.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

EIXO 1:
1. ESCRITAS DE MULHERES, AUTORIA E REPRESENTATIVIDADE

MULHERES CONTISTAS: UMA CARTOGRAFIA DA CONTÍSTICA FEMININA BRASILEIRA

Brazilian Women Short Story Writers: A Cartographic Study of Female Short Fiction

Yasmin Cristine Santos Renó Faria [1]
https://orcid.org/0000-0002-3777-5825
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Introdução

Este artigo apresenta os resultados parciais da pesquisa de doutoramento desenvolvida pela autora no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

O objetivo é analisar como a produção de contos por mulheres no Brasil é publicada e recebida pela crítica, focando a contística feminina desde os anos 1960 até o ano de 2024. Para isso, investigaram-se quais contistas foram publicadas por grandes editoras nacionais (Companhia das Letras, Grupo Editorial Record e Rocco) e premiadas no Prêmio Jabuti.

Justifica-se por considerar que a escrita de autoria feminina ainda busca maior visibilidade e prestígio, visto que, como observa Dalcastagnè (2012), a maioria da produção e publicação literária está em mãos brancas, masculinas e burguesas.

Metodologicamente, a pesquisa é qualitativa, do tipo estado da arte (bibliográfica), conforme Gil (2002). Os critérios de escolha para inserção das obras no estudo foram: Publicação de autoria feminina, publicação realizada pelas editoras citadas anteriormente e livros escritos para o público adulto.

Aspectos como classe social e raça também foram considerados na construção desse panorama. A pesquisa foi realizada por meio de consultas ao site do Prêmio Jabuti e aos catálogos digitais das editoras citadas.

A Crítica Literária feminista serve de base teórica, com apoio em Bonnici (2007), Showalter (1981) e Zolin (2009). Este estudo visa contribuir para o aprofundamento do conhecimento sobre a produção de contos de autoria feminina no Brasil.

Nesse artigo, primeiramente irá delinear-se como a Crítica Feminista foi compreendida nos estudos literários e suas principais pesquisadoras no contexto estadunidense e francês. Em seguida, será apresentada como a Crítica Literária Feminista foi adotada no Brasil e quais as linhas de pesquisas mais relevantes nessa perspectiva.

Adiante, discutiremos os dados coletados nos catálogos digitais das editoras escolhidas para análise e no site do Prêmio Jabuti, buscando compreender como se consolida o panorama da contística feminina nos grandes meios de divulgação e validação das obras literárias nacionais. Por fim, apontaremos os caminhos possíveis para que pesquisas como essa contribuam para os estudos da Crítica Literária Feminista Brasileira.

[1] Doutoranda em Literatura e Crítica Literária pela PUC-SP, com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Mestra em Linguística Aplicada pela UNITAU e licenciada em Pedagogia pela Universidade de Mogi das Cruzes. E-mail: yasminsantos799@gmail.com

Um breve passeio pela Crítica Feminista na Literatura

A Crítica Literária Feminista tem seu berço na França e nos Estados Unidos em meio à efervescência da 2ª onda feminista[2]. Nesse contexto, a luta das mulheres se dava contra o patriarcado, pela busca por oportunidades iguais de trabalho, educação e contra as discriminações sofridas pelas mulheres. Para refletir sobre a crítica literária feminista é importante que não se perca de vista:

> [...] que ela não configura um corpo homogêneo de conceitos e estratégias de leitura, mas sim um amplo conjunto de variadas proposições temáticas, ideológicas e metodológicas a serem aplicadas ao estudo da Literatura. (Alós; Andreta, 2017, p. 20).

Para a crítica literária feminista é impossível pensar no texto literário descolado de seu contexto de produção, leitura e local de leitura. O viés de análise desta teoria se dá de modo interdisciplinar, uma vez que um texto literário deve ser analisado de acordo com sua historicidade e com sua exterioridade (Alós; Andreta, 2017).

Desse modo, segundo Zolin (2009), essa vertente da crítica literária se consolidaria como política, visto que trabalha focada na mudança da ordem social vigente. Ler literatura de modo empenhado seria, então, "ler voltado para a desconstrução do caráter discriminatório das ideologias de gênero, construídas ao longo do tempo pela cultura" (p. 218).

Assim, ler uma obra literária, utilizando os conceitos de análise oferecidos pela crítica feminista, implica examinar a maneira como o texto é marcado pela desigualdade de gênero, em um processo de revelação que visa despertar a consciência crítica e fomentar transformações nas mentalidades, ou divulgar atitudes contestadoras por parte dos autores (as) em relação às normas sociais, que historicamente têm subjugado a mulher e restringido suas ações (Zolin, 2009).

Nos Estados Unidos, a crítica feminista primeiro se ocupou em estudar sobre a representação da imagem da mulher na literatura e levantar quais estereótipos eram presentes nos cânones masculinos. Aqui demonstra-se sua análise apoiada na antropologia cultural e na história social (Bonnici, 2007). Sua maior representante foi Kate Millett.

De acordo com Zolin (2009), as discussões trazidas por Millet representam a vertente mais tradicional da crítica feminista, nela se concebe a mulher como leitora. E assim questiona a representação das personagens femininas no texto, quais são as temáticas que estão envolvidas, entre outros.

O segundo momento da crítica literária feminista anglo-saxônica se desdobrou na *ginocrítica.* Nela se propôs a criação de um modelo de interpretação de textos literários exclusivos para a escrita de mulheres. Sua maior representante foi Elaine Showalter. Para Showalter (1994) apud Zolin (2009), a ginocrítica é entendida como "um instrumento capaz de possibilitar o conhecimento de "algo sólido, duradouro e real sobre a relação da mulher com a cultura literária" (p. 229).

Conforme Showalter (1994) apud Zolin (2009), a principal questão dessa vertente seria a discussão das diferenças literárias por meio dos estudos sobre a mulher como escritora, destacando o estilo, a história, os temas, gêneros, a estrutura da escrita feminina, a

[2] Segundo Bonnici (2007), a segunda onda feminista teria origem na França a partir da publicação do emblemático livro *O segundo sexo* (1949), Simone de Beauvoir e nos Estados Unidos com a publicação da obra *A mística feminina* (1963), Betty Friedman.

psicodinâmica da criatividade feminina, a carreira individual ou coletiva das mulheres e o desenvolvimento e leis de uma tradição de literatura escrita por mulheres. A crítica feminista anglo-americana se dedicou também a reavaliação de princípios fundamentais dos estudos literários estabelecidos pela perspectiva masculina.

A crítica feminista de linha francesa tem como nomes de destaque: Hélène Cixous, Julia Kristeva e Luce Irigaray. Essas críticas, além de se preocuparem com a literatura produzida por mulheres, também buscam em outras áreas do conhecimento (Semiótica, Psicanálise e Linguística) apoio para perceber a possibilidade de uma linguagem feminina (Zolin, 2009).

Como aponta Zolin (2009), as primeiras ações dessas estudiosas se deram na tarefa de invalidar o descrédito atribuído ao sexo feminino, com isso, buscou-se por meio de uma abordagem psicanalítica questionar a binaridade da categoria gênero (masculino e feminino). Fortemente atrelada à psicanálise, o feminismo francês busca apresentar resistência ao falocentrismo freudiano (Bonnici, 2007).

Para Cixous, essa escrita feminina seria mais facilmente acessada pelas mulheres, ela seria então uma escrita subversiva, pelo fato de ser marcada constantemente pela opressão masculina. Sendo, então, uma espécie de metonímia dela, funcionando como um "veículo de expressão da interioridade (Zolin, 2009).

A escrita feminina, sob essa ótica, seria uma escrita corporal, subversiva, originada do inconsciente. Ao superar o sistema falocêntrico do discurso, ela se firmaria como um discurso polissêmico, voltado para o prazer do texto e a eliminação das repressões. Assim, caberia à mulher transgredir as normas da escrita masculina, exigindo, portanto, uma linguagem própria que rompesse com o sistema discursivo masculino (Bonnici, 2007).

De outro viés, Julia Kristeva teve a linguagem como ponto principal de seus estudos, analisando a escrita feminina sob uma perspectiva anti-essencialista e anti-humanista. Ela considerava a Linguística moderna como autoritária e repressora, então, ela cria o conceito de "sujeito em processo", um sujeito que estaria constantemente na posição de réu, sendo julgado e com seu comportamento colocado em xeque.

Segundo Bonnici (2007) a teoria de Kristeva se pautava na distinção entre o simbólico e o semiótico. Para ela, o semiótico seria o estado pré-simbólico da criança, que ocorreria anteriormente a regulação de seu corpo e mente por meio da linguagem, esse seria o espaço do feminino, depois do sujeito ser associado ao Simbólico. Mesmo reprimido, o Semiótico não seria excluído, ele se manifestaria na arte, música e na instabilidade linguística. Já o Simbólico, seria o estado em que o indivíduo se integra socialmente e se reconhece como tal, entende-se esse processo como a ordem da linguagem e da representação.

Outro importante nome da crítica feminista francesa foi Luce Irigaray. De acordo com, Bonnici (2007), ela também persistia na relação entre mulher e linguagem. Para Irigaray, expressar-se como mulher significa reproduzir a dualidade e a fluidez da morfologia sexual feminina, além da energia proveniente dos diversos pontos libidinais. Seus escritos traziam muito mais perguntas do que respostas, como também, frases curtas, eliminação de verbos, uso propositalmente errado da sintaxe, entre outros. Para ela, a prática de escrever assim desestabilizava a linguagem falocêntrica.

Em suma, conforme apresentado por Bonnici (2007), a abordagem da crítica feminista francesa baseia-se na subversão das dualidades binárias e no colapso do sistema que as sustenta. Assim, a hierarquia entre homens e mulheres poderia ser desmantelada, e a tradição que silenciou e marginalizou o sexo feminino teria a possibilidade de ser transformada.

A Crítica Feminista no Brasil

De acordo com Zolin, (2009) os estudos no Brasil sobre a escrita de autoria feminina se consolidam em meados de 1980, quando pesquisadores e pesquisadoras começaram a se reunir para realizar estudos, debater textos teóricos ou apresentar resultados obtidos em pesquisas. Isso ocorreu devido à criação de associações, seminários e grupos de trabalho sobre essa temática. Em 1984, criou-se a Anpoll (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisas em Letras e Linguística), a partir dela gerou-se o Seminário Nacional Mulher e Literatura que já está na sua 19º edição.

Além da Anpoll, a Abralic (Associação Brasileira de Literatura Comparada), criada em 1986, também contribuiu para o firmamento dos estudos de gênero no país, pois segundo Zolin (2009), "boa parte dos trabalhos apresentados nos encontros refere-se a essa temática, constituindo-se, portanto, num espaço privilegiado para divulgação de pesquisas" (p. 239).

Com a consolidação dos estudos de mulher e literatura nessas duas grandes associações, constatou-se o aumento de trabalhos acadêmicos e evento exclusivos sobre a mulher como também as linhas de pesquisas específicas dentro das universidades. Até o momento da publicação de Zolin (2009), as linhas de pesquisas se consolidavam em três grandes eixos: resgate e inclusão, teorias e críticas e representações de gênero na literatura e em outras linguagens.

Zolin (2009) faz um alerta, o aumento das pesquisas no Brasil pautadas na crítica feminista está consolidado, porém, a literatura produzida por mulheres ainda é pouco difundida em sala de aula (currículos escolares e universitários). A leitura de textos literários diversos nas escolas e universidades é responsável também pelo interesse em se desenvolver pesquisas.

Nesse sentido, esse artigo apresentará dados que corroboram com as afirmações de Zolin (2009), ao final da primeira década do século XXI. A escrita de autoria feminina existe e é produzida constantemente, mas como ela é publicada e recebida pela crítica especializada? Nós nos ocuparemos da leitura desses dados na próxima seção.

A representação de contística feminina nas editoras brasileiras

Como um texto objetivo, conciso e breve, cria-se um imaginário de que o autor ideal para as pequenas narrativas seria um homem. Nos estudos sobre Teoria do Conto, os grandes nomes que nos vêm à cabeça são masculinos, como: Edgar Allan Poe (1808-1849), Anton Pavlovitch Tchekhov (1860-1904), Julio Cortázar (1914-1984), Ricardo Piglia (1941-2017) entre outros.

Além de se debruçarem em compreender os aspectos literários e estruturais do gênero, os teóricos citados acima se dedicavam à escrita literária do conto e assim, constituíram uma tradição literária da contística mundial. Obviamente, há nomes femininos de grandes contistas consolidadas na memória coletiva como: Virginia Woolf (1882-1941), Katherine Mansfield (1888-1923), Lygia Fagundes Telles (1918-2002), Clarice Lispector (1920-1977), Hilda Hilst (1930- 2004) e outras. Porém, se pensarmos na construção da escrita e da publicação de narrativas breves no Brasil contemporâneo, qual seria esse panorama?

Como fonte de dados, nessa seção foram selecionadas editoras ou grupos editoriais com grande impacto nacional. São elas: Companhia das Letras, Grupo Editorial Record e

Editora Rocco. Segundo o portal PublishNews[3] em parceria com a Câmara Brasileira do Livro, essas editoras obtiveram respectivamente a seguinte colocação na Lista dos mais vendidos em 2024: 4º lugar com 43 títulos, 6º lugar com 40 títulos e 11º com 11 títulos. Nos catálogos digitais de cada editora foi digitada a palavra-chave "conto", feito isso, livro a livro fora verificado a fim de conferir sua autoria, nacionalidade do autor e gênero literário.

Utilizando o mesmo recorte temporal de 1960-2024, vale ressaltar a quantidade de publicações realizadas por essas editoras. Entre as décadas de 60/70/80 foram cinco publicações, dos anos 90 até 2009 foram 17 e de 2010 até outubro de 2024 foram 22 livros publicados.

Por meio da busca, foram encontrados 44 títulos, escritos por mulheres brasileiras. Pela editora Companhia das Letras foram encontradas 20 obras, dentre elas livros escritos por escritoras consagradas como Lygia Fagundes Telles, Ana Maria Machado, Vilma Arêas entre outras.

No catálogo digital da editora Rocco estavam disponíveis 9 títulos, todos eles da escritora Clarice Lispector. Por fim, foram 16 livros publicados pelo Grupo Editorial Record. Nomes como Marina Colasanti, Nélida Pinõn e Adélia Prado faziam parte do acervo.

Dentre todas as autoras publicadas entre 1960 e 2024 pelos grupos editoriais investigados, apenas duas autoras se autodeclaram como negras: Tatiana Nascimento com a obra *Três tigres tortas* (2023) e Jarrid Arraes com a obra *Redemoinho em dia quente* (2019). Não foram publicadas nas editoras citadas autoras indígenas com obras que atendessem nosso escopo de pesquisa.

Abaixo, está a relação de livros publicados nas três editoras citadas no início da seção.

Tabela 1- Obras publicadas entre 1960-2007

Nome da autora	**Obras**	**Ano de publicação**	**Editoras**
Clarice Lispector	Laços de família	1960	Rocco
Clarice Lispector	A legião estrangeira	1964	Rocco
Clarice Lispector	Felicidade clandestina	1970	Rocco
Lygia Fagundes Telles	Antes do baile verde	1970	Companhia das Letras
Clarice Lispector	A via crucis do corpo	1974	Rocco
Lygia Fagundes Telles	A estrutura da bolha de sabão	1991	Companhia das Letras
Lygia Fagundes Telles	A noite mais escura que eu	1995	Companhia das Letras

[3] https://mobile.publishnews.com.br/ranking/anual/0/2024/

Lygia Fagundes Telles	Seminário dos ratos	1998	Companhia das Letras
Nélida Piñon	O calor das coisas	1998	Record
Nélida Piñon	Tempo das frutas	1998	Record
Lygia Fagundes Telles	Invenção e memória	2000	Companhia das Letras
Vilma Arrêas	Trouxa fofa	2000	Companhia das Letras
Maria Valéria Rezende	Vasto mundo	2001	Companhia das Letras
Adélia Prado	Filandras	2001	Record
Regina Machado	O violino cigano	2004	Companhia das Letras
Marina Colasanti	A morada do ser	2004	Record
Cintia Moscovich	Arquitetura do arco-íris	2004	Record
Livia Garcia-Roza	Restou o cão	2005	Companhia das Letras
Livia Garcia-Roza	A cara da mãe	2007	Companhia das Letras

Tabela 2- Obras publicadas entre 2008-2016

Nome da autora	**Obras**	**Ano de publicação**	**Editoras**
Márcia Denser	Toda a prosa II	2008	Record
Clarice Lispector	Clarice na cabeceira: contos	2009	Rocco
Cecília Prada	Faróis estrábicos na noite	2009	Record
Marina Colasanti	Contos de amor rasgados	2010	Record
Lygia Fagundes Telles	Histórias de mistério	2011	Companhia das Letras

Vilma Arêas	Vento Sul	2011	Companhia das Letras
Lygia Fagundes Telles	O segredo	2012	Companhia das Letras
Lygia Fagundes Telles	Um coração ardente	2012	Companhia das Letras
Zulmira Ribeiro Tavares	Região	2012	Companhia das Letras
Cintia Moscovich	Essa coisa brilhante que é a chuva	2012	Record
Maria Christina Lins do Rego Veras	Eles e elas	2014	Record
Nélida Pinõn	A camisa do marido	2014	Record
Clarice Lispector	Todos os contos	2015	Rocco
Marta Barcellos	Antes que seque	2015	Record
Adriana Lisboa	O sucesso	2016	Companhia das Letras
Martha Mendonça	Filhas de Eva	2016	Record

Tabela 3 - Obras publicadas entre 2017-2024

Maria Christina Lins do Rego Veras	Um cheiro de amor	2017	Record
Heloísa Seixas	A noite dos olhos	2019	Companhia das Letras
Luize Valente	Do tempo que *voyeur* precisava de binóculos	2019	Record
Jarrid Arraes	Redemoinho em dia quente	2019	Companhia das Letras (Alfaguara)
Maria Valéria Rezende	Modo de apanhar pássaros à mão	2020	Companhia das Letras (Alfaguara)
Ana Maria Machado	Vestígios	2022	Companhia das Letras (Alfaguara)

Tatiana Nascimento	Três tigres tortas	2023	Record
Natalia Borges Polesso	Condições ideias de navegação para iniciantes	2024	Companhia das Letras
Bethânia Pires Amaro	O ninho	2024	Record

Com base nos dados apresentados, é perceptível que das 44 obras publicadas ao longo de 67 anos, o maior número de publicações ocorreu entre 2010 e 2024. A publicação de obras escritas por mulheres negras também coincide nesse período, mas especificamente entre 2019 e 2024. Dessa forma, fica claro, que a publicação de contos de autoria feminina no Brasil em editoras de maior destaque é um fenômeno recente, mulheres negras e oriundas de regiões fora do eixo Sul-Sudeste do Brasil ainda se tornam mais raras. Uma das contistas negras advém do Nordeste do país e outra do Centro-Oeste. Adiante, iremos nos debruçar e sobre os dados coletados a respeito das escritoras premiadas com o Jabuti e comparar com os dados discutidos até o momento.

O Prêmio Jabuti

O Jabuti consolidou-se como a premiação literária mais importante e tradicional do país. Escritores de todo o Brasil, sonham com o momento em que serão ao menos indicados nas mais diversas categoriais presentes. Com os seus mais de 60 anos, a premiação consagrou muitos escritores que hoje são conhecidos por todos na literatura nacional. Mas como as mulheres foram representadas? Os dados a seguir mostrarão quais as contistas brasileiras foram premiadas desde a sua 1ª edição.

Entre 1959 (1º Edição) à 1996 as obras do gênero conto faziam parte de uma categoria compartilhada com as obras dos gêneros: novelas e crônicas. Somente a partir de 1997 o gênero literário obteve sua própria categoria.

Em 67 anos, a categoria "Conto" premiou 41 obras escritas por homens, por outro lado, apenas 24 obras de autoria feminina foram contempladas pelo jabuti dourado. Ou seja, 62,12% dos prêmios foram destinados a escritores homens e mais ou menos 36% para escritoras mulheres. Um dado incômodo, porém, não nos causa surpresa. Abaixo observa-se a relação de contistas premiadas, ano de premiação e suas obras.

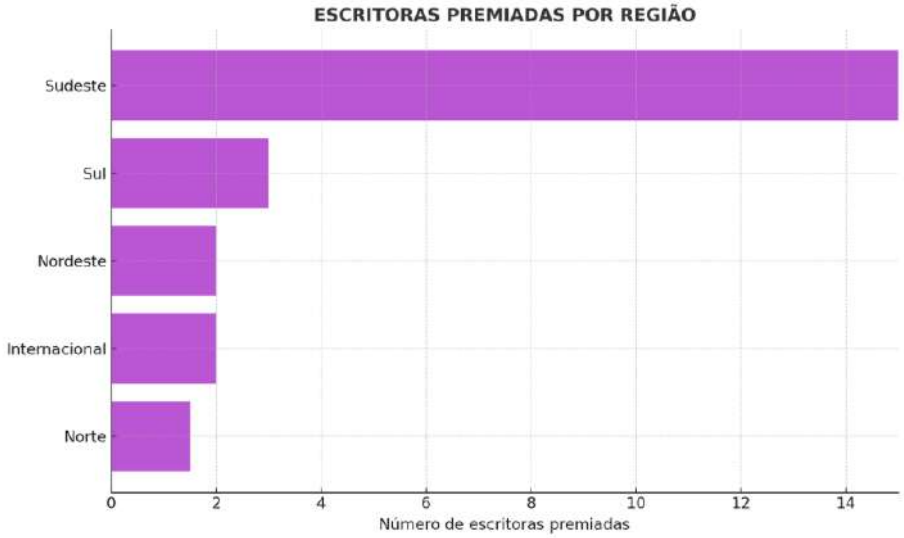
Conforme os dados, observa-se que a autora mais premiada foi Lygia Fagundes Telles com as obras: *Jardim Selvagem* (Telles,1966), *A Noite Escura e mais eu* (Telles, 1996) e *Invenção e Memória* (Telles, 2001). Logo em seguida está Vilma Arêas com duas premiações: *Terceira Perna* (Arêas,1993) e *Um beijo por mês* (Arêas, 2019). Duas editoras também aparecem repetidas vezes nos dados coletados. São elas a editora Rocco e a editora José Olympio que hoje, faz parte do grupo Record.

Entre as décadas de 60/70/80, 5 prêmios foram destinados a contistas mulheres. Da década de 90 ao ano 2009, 8 livros de autoria feminina receberam o Jabuti. Por fim, dos anos 2010 até a atualidade, 9 livros escritos por mulheres foram premiados no Jabuti.

Das 21 escritoras premiadas, 14 são oriundas da Região Sudeste dos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, 3 do Rio Grande do Sul (Região Sul), 2 da Região

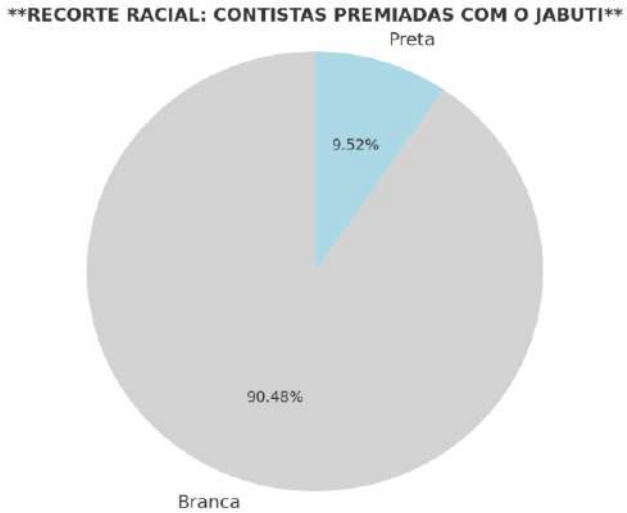
Nordeste, Bahia e Pernambuco e uma escritora advinda da Região Norte do país. Clarice Lispector e Marina Colasanti viveram grande parte de suas vidas no Brasil, porém não nasceram em solo brasileiro. Além disso, apenas 2 escritoras premiadas são negras: Conceição Evaristo e Eliana Alves Cruz. Nos gráficos a seguir, poderá ser observada a distribuição de escritoras premiadas por região brasileira e a sua distribuição racial:

Imagem 1 – Escritoras premiadas por região brasileira



Fonte: Autora

Imagem 2 – Distribuição racial escritoras premiadas com o Jabuti:



Fonte: Autora

Diante às informações apresentadas, pode-se delimitar um perfil predominante na contística brasileira de autoria feminina. A contística brasileira de autoria feminina premiada e publicada pelas editoras de maior relevância do Brasil é: branca, advinda do sudeste brasileiro (ou estrangeiras nacionalizadas) e burguesa.

Com isso, se torna mais do que urgente pensar em quais histórias deixam de ser contadas ou lutam por ser visibilizadas pelo grande público leitor. A pesquisa[4] publicada em janeiro de 2025 pela Câmara Brasileira de Livros e a *Nielsen BookData* sobre o perfil do leitor brasileiro, aponta que os maiores compradores de livros estão nas Classes B e C. Dos consumidores brasileiros de livros, 61% são mulheres, destes 46% advém da Classe C. Mulheres entre 25-44 são as maiores consumidoras de livros no país. E as regiões do país em que mais se adquire livros são as regiões Sudeste e Nordeste.

Se o maior leitor brasileiro é uma mulher, entre 25-44 anos, da classe trabalhadora e das regiões sudeste e nordeste, por que grande parte da publicação de histórias breves advém de escritores ou de mulheres com um perfil distinto? Ao refletir sobre a publicação do gênero romance entre o final do século XX e início do século XXI, Dalcastagnè (2012) reflete: "os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos e de classe média".

Nesse sentido, atrelada a mesma inquieta constatação apresentada pela pesquisadora, pensamos que as mulheres escrevem e até publicam, mas os donos dos "locais de fala", ou seja, das editoras e júris especializados, continuam sendo homens brancos, héteros e da *high society*.

Considerações finais

Este artigo teve como objetivo analisar de que modo a produção de contos escritos por mulheres brasileiras foi publicada e premiadas pela crítica entre os anos de 1960 e 2024. Para isso, foi necessário mapear as obras e escritoras laureadas com o Prêmio Jabuti e publicadas em grandes editoras como Companhia das Letras, Grupo Editorial Record e Rocco.

Verifica-se, a partir dos dados apresentados, que a contística de autoria feminina ainda ocupa um espaço de menor visibilidade em comparação à produção literária de autoria masculina. Nota-se, ainda, que as publicações realizadas por mulheres concentram-se em um grupo bastante específico: mulheres brancas, oriundas do Sudeste do Brasil, publicadas por grandes editoras e pertencentes a camadas sociais privilegiadas.

Em contrapartida, conforme a pesquisa "Panorama do Consumo de Livros" discutida acima, a maior concentração de leitores brasileiros se apresenta na classe trabalhadora (B e C), com mulheres entre 25 e 44 oriundas do sudeste e do nordeste brasileiro. Esse quadro revela que embora os leitores brasileiros sejam predominantemente feminino, as obras escritas por mulheres não obtém o mesmo destaque do que livros escritos por homens. Demonstrando, assim, uma disparidade entre leitores, editoras/premiações e escritores.

Esses dados evidenciam a urgência de um esforço, tanto da academia quanto do mercado editorial, para ampliar a representatividade e promover maior circulação de obras produzidas por mulheres negras, indígenas e de diferentes classes sociais. Garantir que essas vozes alcancem espaços de publicação e reconhecimento, incluindo premiações de grande prestígio como o Jabuti, é essencial para a construção de um panorama literário verdadeiramente plural e democrático.

Portanto, compreende-se que esta pesquisa traz contribuições para os estudos da Crítica Literária Feminista no Brasil e aponta possíveis caminhos para investigações que foquem no impacto das publicações de narrativas breves escritas por mulheres brasileiras.

[4] Para consultar integralmente a pesquisa "Panorama do Consumo de Livros" (2025) acesse: https://cbltestlnx .azurewebsites.net/pesquisas_de_mercado_categoria/panorama-do-consumo-de-livros/

Referências

ALÓS, Anselmo Peres; ANDRETA, Bárbara Loureiro. CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA: REVISITANDO AS ORIGENS. **Fragmentum**, [s. l.], ed. 49, jun/jul. 2017. Disponível em: https://periodicos.ufsm.br/fragmentum/article/view/26594. Acesso em: 10 jun. 2025.

BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista: conceitos e tendencias.** Maringá: Eduem, 2007.

CÂMARA BRASILEIRA DO LIVRO – CBL. **Panorama do consumo de livros**. Jan. 2025. Disponível em: https://cbltestlnx.azurewebsites.net/pesquisas_de_mercado_categoria/panorama-do-consumo-de-livros/. Acesso em: 15 jun. 2025.

COMPANHIA DAS LETRAS. **Companhia das Letras**. s.d. Disponível em: https://www.companhiadasletras.com.br. Acesso em: 10 jun. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ; Vinhedo: Horizonte, 2012.

GIL A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa.** 4. ed. São Paulo: Atlas; 2002.

GRUPO EDITORIAL RECORD. **Grupo Editorial Record**. s.d. Disponível em: https://www.record.com.br/. Acesso em: 10 jun. 2025.

PRÊMIO JABUTI. **Premiados por edição**. s.d. Disponível em: https://www.premiojabuti.com.br/jabuti/premiados-por-edicao/. Acesso em: 10 jun. 2025.

Lista de Mais Vendidos Geral de 2024. PublishNews, 2024. Disponível em: https://mobile.publishnews.com.br/ranking/anual/0/2024/. Acesso em: 22 jun. 2025.

EDITORA ROCCO. **Editora Rocco**. s.d. Disponível em: https://rocco.com.br/. Acesso em: 10 jun. 2025.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZOLIN, Lucia Osana. Crítica Feminista. In: BONINCI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. **Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas** 3. ed. Maringá: Eduem, 2009. p. 5-406.

A Revista *Omenana* e a importante presença de escritoras africanas e afrodescendentes no Brasil

***Omenana* Magazine and the important presence of African and afro-descendent writers in Brazil**

Elton Luiz Aliandro Furlanetto[1]
https://orcid.org/0000-0002-3633-4497
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Introdução

O texto que você está começando a ler tem uma série de objetivos. Primeiramente, ele pretende ser uma apresentação de uma revista eletrônica de origem africana, de acesso gratuito, chamada *Omenana: Speculative Fiction Magazine*. Antes, porém de apresentar a revista, vou fazer uma breve reflexão sobre a importância das revistas dentro do campo da literatura. Para tanto, usarei como recurso textos sobre esse gênero de publicação seriada. Além desse primeiro objetivo, o texto vai descrever brevemente um projeto de extensão, que teve como um dos seus produtos a publicação de uma edição da Revista *Omenana* em língua portuguesa do Brasil.

O recorte principal do texto, conforme pode ser verificado no próprio título, e mais um dos objetivos pretendidos, é verificar a presença da escrita feminina dentro do corpus de textos publicados nos dez anos de existência da revista. Esse tema está em sintonia com a proposta de estudo da revista: ela se propõe a ser um veículo para reunir vozes que antes não tinham uma plataforma; autorias africanas ou com ascendência africana em mundo editorial euro-estadunidense-centrado. Se existe, portanto, um elemento racial bastante destacado na criação e manutenção da revista, será que existe também uma preocupação de equilíbrio de gênero?

A apresentação da revista, portanto, começará com dados sobre sua criação e características gerais, e se encaminhará para um estudo quantitativo, no qual apresentaremos os números de textos ficcionais, contos ou narrativas curtas, e faremos um filtro de quais desses textos são de autoria feminina. Já posso adiantar que mesmo sendo minoria, a diferença entre a quantidade de textos de autorias masculinas e femininas não é tão desequilibrada. Por mais que não haja uma explicitação da importância de dar voz às mulheres dentro da proposta da revista, parece haver uma preocupação implícita com essa representação.

As revistas literárias

Para entendermos o contexto de publicação dos textos literários que vou analisar, parece ser importante retornar um pouco na historiografia da literatura, para quando o sistema literário, conforme o conhecemos hoje, estava se consolidando. Esse processo de consolidação

[1] Elton Luiz Aliandro Furlanetto é professor do curso de Letras Português-Inglês (UFMS/Campo Grande), docente permanente do Programa de Pós-Graduação de Estudos de Linguagem (PPGEL/UFMS), doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (USP) e tradutor do romance *Uma mulher no limiar do tempo*, de Marge Piercy (Editora Minna, 2023). Trabalhou na organização do livro *Utopias, distopias e outras topografias do pensamento crítico* (Editora UFMS, 2024). Integra os grupos de pesquisa Literatura & Utopia (UFAL), Observatório do Futuro (PUC/SP) e GREAT - Grupo de Estudos da Adaptação e Tradução (USP).

acontece em um ambiente europeu, criando tendências que se espalhariam (geralmente de forma adaptada) para outros lugares e contextos geográficos. Em sua obra *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*, Sandra Vasconcelos indica que

> [a] imprensa periódica, principalmente na sua vertente cultural, constitui-se numa das marcas do século XVIII e num dos elementos centrais da formação da esfera pública burguesa, tendo desempenhado um papel importantíssimo na vida intelectual da época e na difusão de ideias e informações. Justamente com o livro, o periódico ocupou um lugar fundamental no projeto iluminista e assumiu-se como fonte de ilustração e instrução, na tarefa de reformar os costumes e educar a sociedade. (Vasconcelos, 2002, p. 151)

Dessa forma, percebe-se um esforço combinado, empreendido por diferentes formas de publicação, de criar e manter um público leitor. Havia algumas vantagens econômicas no tipo de publicação, que diferente dos livros, não exigia uma encadernação diferente, podia ser produzida de forma mais barata e não tinha uma pretensão de ser um produto durável. Saltando para o século XX, principalmente nas suas décadas iniciais, temos notícia de que a publicação seriada, ou as revistas,

> foram fundamentais para a disseminação da FC no âmbito literário. Mesmo em países como os EUA, os livros ainda eram itens muito caros para a maioria das pessoas. O mercado literário só mudaria significativamente com a chegada das revistas *pulp*, que eram impressas em papel de baixo custo, manufaturadas através da polpa de celulose. Existiam revistas *pulps* de vários gêneros: FC, fantasia, aventura, thriller, etc. Em geral, elas tinham personagens com posicionamentos maniqueístas, além do grande enfoque em aventuras em cenários estrangeiros (quando não eram até mesmo extraterrestres). Em comparação às demais *pulps*, "as de FC eram mais vistosas; em parte porque seu conteúdo era mais excitante, mais cheio de estrelas, mais propenso a erguer, com metáforas, os olhos de seus[/suas] leitores[/as] para o que brilha acima de nós" (Roberts, 2018, p. 353) (Santos, 2021, p. 78)

A revista *Omenana* se apresenta como um veículo de ficção especulativa. No geral, esse conceito vai englobar uma série de gêneros, inclusive a ficção científica. Por esse motivo, o desenvolvimento desse gênero nos parece fundamental em nosso entendimento da centralidade das revistas. De acordo com Adam Roberts, em *A verdadeira história da ficção científica*, há dois momentos cruciais no início do século XX para a ficção científica. O primeiro, ele associa ao alto Modernismo. O outro, às publicações *pulp*. É dentro do campo do *pulp*, por exemplo, que vão emergir figuras importantes, como Hugo Gernsback, que vai cunhar o termo *scientifiction*, depois transformada em *science fiction*. Outra pessoa que surge dessa vertente é John W. Campbell, também um importante editor, que vai lançar as autorias que depois serão conhecidas como a "geração da era de ouro" da ficção científica.

Além disso, um importante estudo, que foi inspirador para a escrita deste texto, é a monografia de Ingrid Vanessa Souza Santos, *Mulheres na Terceira Onda: Autoria Feminina nos Contos de Ficção Científica das Revistas* Trasgo *e* Mafagafo (2021). A autora busca entender as relações de gênero num contexto de revistas de ficção especulativa brasileiras do século XXI, e para tanto, como faço aqui, contextualiza a importância das revistas para o gênero da ficção

científica. Além disso, a estudiosa faz uma ressalva sobre a inadequada representação das personagens femininas nessas revistas *pulp* do início do século XX:

> Enquanto os protagonistas eram sempre homens másculos, estoicos [sic] e racionais, as mulheres (quando se faziam presentes nas narrativas) eram meros interesses românticos, tratadas como seres histéricos que eram frágeis tanto no quesito físico quanto emocional, além de não possuírem nenhum conhecimento científico. (Santos, 2021, p. 80)

Esse silenciamento no sentido de pouco espaço para mulheres publicarem, e a falta de perspectivas femininas, é algo que dá sinal de uma falta de bibliodiversidade, que nos afeta de alguma forma até os dias de hoje. Assim, somando-se à má representação temática e estrutural, as mulheres que publicavam contos nessas revistas eram minorias, quase sempre utilizavam pseudônimos para mascarar que eram mulheres escritoras. Esses detalhes vão ser relevantes hoje porque tanto Ingrid Santos, no contexto brasileiro, quanto eu no africano, buscamos perceber se essa tendência se sustenta ou já não existe mais.

A revista *Omenana*

O objeto deste estudo é a revista digital *Omenana*. Ela é uma publicação eletrônica, disponível gratuitamente a partir do *link www.omenana.com*. Foi fundada em 2014 e atualmente conta com 32 edições publicadas. A equipe de fundação foram duas autorias nigerianas. De acordo com o editorial da primeira edição, escrito por Mazi Nwonwu, "[a] ficção científica é ainda muito nova na Nigéria, mas enquanto mal conseguíamos encontrar 10 pessoas para contribuir com a antologia em 2010, há agora centenas escritoras/es que fazem experiências com o gênero." (Nwonwu, 2014, s.p., tradução minha) Essa percepção de aumento no número de pessoas interessadas, no consumo e na produção de textos de diferentes gêneros ligados ao especulativo, encorajou a criação do veículo. O editor segue nos informando como a revista surge a partir de uma aliança:

> [a]ssim como eu o fiz, mais pessoas que escrevem estão reconhecendo que temos um material abundante para escrever ficção especulativa aqui na Nigéria. Isso significa que precisamos de plataformas nas quais essas histórias possam se ancorar. Para ajudar com isso, eu e Chinelo Onwualu apresentamos *Omenana*. (Nwonwu, 2014, s.p., tradução minha)

A palavra omenana, o editorial também nos informa, provém da língua igbo e significa "cultura", em sua acepção de um modo de vida, em um conjunto partilhado de valores e práticas sociais. A revista objetiva publicar não apenas autorias nigerianas, apesar de notarmos uma grande quantidade de textos dessa origem, mas autorias provenientes dos diferentes países africanos e de africanos em diáspora. Há uma indicação de que, caso haja dúvida sobre saber o que seria africano/a, deve-se consultar a definição encontrada na página da *African Speculative Fiction Society*. De acordo com essa fonte, o termo inclui: "cidadã(o)s de países africanos, pessoas nascidas no continente e criadas ali por períodos substanciais, pessoas nascidas no continente que morem fora dele, pessoas com pelo menos um/a genitor/a africano/a, ou pessoas sem documentos e migrantes para o continente". (African Speculative Fiction Society, s.d., s.p.)

A revista é composta por uma equipe editorial, com duas pessoas que fundaram a revista: Mazi Nwonwu, jornalista e escritor, e Chinelo Onwualu, escritora e editora. Em 2019, Chinelo deixou de ser editora da revista e é quando Iquo DianaAbasi (sic), também escritora, poeta e editora, então preenche essa vaga. Além deles, há o diagramador, Godson ChukwuEmeka Okeiyi, e o artista responsável pelas ilustrações, Sunny Efemena. Percebemos, então, que no que diz respeito à configuração de editoração, a revista sempre teve um equilíbrio entre as presenças masculina e feminina. Isso vai ser importante na nossa próxima seção, quando vamos indicar a quantidade de textos de autoria masculina e feminina.

Outras informações importantes de apresentar para quem não conhece a publicação é que a maioria dos contos foi publicada em inglês. Há diversos contos publicados em francês, e para tanto, eles contam com a colaboração do franco-senegalês Mame Bougouma Diene, que também é autor de contos em inglês em várias edições. A maior parte dos contos em francês conta apenas com a publicação neste idioma. No caso dos contos em português brasileiro, presentes na edição 31 da revista, trata-se de traduções a partir dos contos originais publicados em edições anteriores, todos tendo o inglês como língua de partida. Além disso, nas edições 22 e 25, há dois contos de autorias brasileiras, um homem, Oghan N'Thanda, e uma mulher, Lu Ain-Zaila. O primeiro parece ter sido submetido diretamente em inglês, pois não há indicação de tradutor/a. O segundo, apresentado em francês, tem um aviso de tradução a partir do português, mas sem indicação de quem traduziu.

Por fim, parece importante ressaltar que a revista recebe contos das temáticas especulativas, mas em certos momentos, organizaram edições especiais. A edição 5, por exemplo, foi realizada em parceria com o *Goethe Institut*. A edição 22, também em parceria com o *National Democratic Institute*, teve como tema receber narrativas de *hopepunk* (um subgênero da ficção científica cujo foco são histórias baseadas em otimismo e finais que evocam esperança), com o subtítulo de "Visões Positivas da Democracia". A edição 24 foi um dossiê especial com um foco exclusivo em textos sul-africanos. A edição 31, a qual daremos mais destaque adiante, foi publicada com textos em português brasileiro. A edição 32 foi comemorativa dos dez anos da revista.

Diante do que foi apresentado, tendo a concordar com a fala de Zahrah Nesbitt-Ahmed em seu artigo "Reclaiming African literature in the digital age: an exploration of online literary platforms":

> A era digital nos permitiu que *novas vozes e perspectivas* emergissem e fossem ouvidas num mundo altamente dominado pelo ocidente e pelas pessoas brancas nos campos da ficção científica e fantasia, *os espaços on-line se tornaram espaços cruciais para essas narrativas*. Um caso em questão é o da revista de ficção especulativa, *Omenana*. [...] Essas plataformas continuam a crescer [...] o que parece indicar o quanto novos espaços estão se abrindo para pessoas consumirem literatura que é africana em natureza e origem. Além disso, também *permitem que a literatura africana atinja determinados públicos que normalmente não teriam acesso a tal material*. Ao permitir que mais pessoas acessem e leiam narrativas criadas por e para africanas/os, há potencial, então, para que a chamada revolução digital eleve a literatura africana da sua posição atual, ou como Kamupira da Bahati Book coloca "modificar a literatura africana de ser um 'nicho' para se tornar uma parte mais visível da cena literária global". (Nesbitt-Ahmed, 2017, p. 383-4, tradução e grifos meus)

As publicações da *Omenana*

Conforme já explanado, a revista *Omenana* tem publicado uma variedade de textos em suas numerosas edições. Em suas páginas podemos encontrar diversas manifestações da ficção especulativa: ficção científica, fantasia, horror, realismo mágico, futurismo africano, lenda urbana, cyberpunk. Esses termos são usados pela própria revista como marcadores dos contos. Algumas narrativas não são categorizadas diretamente (e muitas daquelas que eram perderam essas marcações com a mais recente alteração do *layout* do *site* da revista), mas todas tematicamente se alinham a uma (ou várias) dessas categorias, trazendo elementos de estranhamento, de maravilhamento, de insólito, os quais as teorizações vão apontar como definidoras desse tipo de ficção.

Além dos textos ficcionais, é possível encontrar em quase todas as edições da revista, textos não-ficcionais. Eles variam entre ensaios, entrevistas, resenhas e editoriais. Os editoriais estão presentes em quase todas as edições (com exceção das edições 2 e 27, que não trazem nenhum texto introdutório). Trata-se de textos curtos, que costumam apresentar ora a temática da edição, ou algum assunto de interesse, detalhes sobre o contexto de produção e apresentação breve das narrativas. Alguns desses textos têm um título diferenciado, outros se apresentam apenas como "Editorial". Das trinta edições com editoriais, onze (11) deles foram escritos por Mazi Nwonwu. Sete (7) por Chinelo Onwualu e nove (9) são assinados por Iquo DianaAbasi. Também assinam diferentes editoriais Mame Diene (1), Mohale Mashigo (1) e Elton Furlanetto (1).

No caso das narrativas de ficção, a grande maioria delas foi publicada em língua inglesa, uma das línguas oficiais da Nigéria, berço da publicação. Porém, é possível encontrar textos em outras línguas como o francês e o português brasileiro, além de frases e palavras em diversos idiomas originários da África, que servem para fortalecer a caracterização das histórias e conectá-las a tradições e culturas específicas.

O projeto Mão na Massa

Pode chamar a atenção o fato que uma revista africana tenha entre suas publicações textos em português brasileiro. Isso aconteceu especificamente na edição 31, que reuniu textos previamente publicados em edições recentes da revista. Essas traduções foram fruto de um projeto extensionista que tinha como objetivos: a) produzir traduções literárias diversas que serão publicadas em veículos impressos ou digitais, sempre gratuitos; b) desenvolver uma parceria internacional com agentes da literatura, criando a possibilidade de participar de suas publicações; c) apresentar elementos e fatos culturais que ensinassem um pouco sobre seus lugares de origem para uma comunidade brasileira de pessoas leitoras; d) criar um grupo de trabalho coeso e colaborativo, discutindo aspectos da tradução antes, durante e depois da entrega dos textos. A esse projeto, seguindo a sugestão de Safa Jubran e Michel Sleiman (2020) foi dado o nome de "Mão na Massa".

O projeto de tradução da *Omenana* começou por inspiração de um encontro realizado entre alunos da disciplina de "Literatura contemporânea em língua inglesa" com uma das fundadoras da revista, Chinelo Onwualu, por meio do projeto de extensão "Literary talks: papos sobre literatura contemporânea"[2]. A ideia era selecionar algumas narrativas da revista

[2] O vídeo desse encontro/entrevista, que aconteceu em 2023, pode ser acessado no *link*: *https://www.youtube.com/live/MiDKdjmJRa0*.

africana e desenvolver a tradução para o português brasileiro, permitindo o acesso a esse conteúdo artístico no nosso idioma. O projeto atraiu a atenção de diversos estudantes da UFMS e colegas de grupos de pesquisa, que se juntaram a nós em sua realização. Com os encontros para discussão, percebemos o crescente interesse nos aspectos da tradução literária, não apenas na sua prática, mas em reflexões sobre a mesma. A proposta foi apresentada para a editora atual da revista e o produto foi a edição 32 da *Omenana*.

O processo editorial se deu da seguinte forma: a editora entrou em contato com as autorias para pedir permissão para publicação da tradução dos textos. A revista selecionou um número limitado de textos, oito no total, e o grupo se dividiu em duplas para realizar as traduções. O processo de tradução durou alguns meses, nos quais realizamos reuniões virtuais para discutir pontos de dificuldade e decisões tradutórias. Depois de traduzidos, as traduções finalizadas circularam para leituras entre os membros do grupo e sugestões gerais, além de revisões. Os contos foram entregues à editora, que cuidou dos processos necessários para a publicação: diagramação e ilustração.

As relações com o ensino e a pesquisa se configuraram na partilha de experiências ligadas à tradução literária, uma área não tão explorada nos cursos de Letras da UFMS. O projeto serviu para complementar, portanto, essa lacuna curricular. Poucos professores dedicam-se à tradução, numa perspectiva mais teórica, e não há muitas oportunidades para a prática dela. Por ser um projeto de extensão, o qual convida e acolhe pessoas de outras universidades como membros da equipe, buscamos encorajar que a comunidade externa pudesse ter acesso aos textos, para fruição e aprendizado, pois, conforme lemos em trabalhos de Maria José Alves e Alexandre Timbane (2016) e Maria Salgueiro (2014), muito se pode aprender com a literatura africana dentro das perspectivas dos estudos literários pós-coloniais e globais e a tradução de tais obras se faz urgente.

Dentro das narrativas publicadas na edição em questão temos: 1) contos de diferentes origens: Quênia, Nigéria, África do Sul, Zâmbia, Gana, Estados Unidos; 2) autorias: 5 mulheres e 3 homens; tradutoras/es membros do grupo "Mão na Massa" que participaram desse projeto: 8 mulheres e 6 homens; 6 contos foram traduzidos em duplas e 2 individualmente.

A presença da escrita feminina na *Omenana*

Para nosso recorte, no sentido de entender um pouco mais sobre as relações de gênero trazidas pela publicação, vamos apresentar alguns dados mais quantitativos e alguns gráficos baseados nesses dados, com alguns comentários que refletem o que pode estar por trás desses dados. Primeiramente, trago uma tabela com os números gerais da *Omenana*. Depois, vou apresentar dois gráficos de publicação de duas fases da revista, para perceber se há alguma variação nas publicações mais antigas para as publicações mais recentes e, por fim, apresentarei um gráfico que mostra a relação total das publicações de acordo com o gênero das autorias.

Tabela 1 - Números gerais da revista *Omenana*

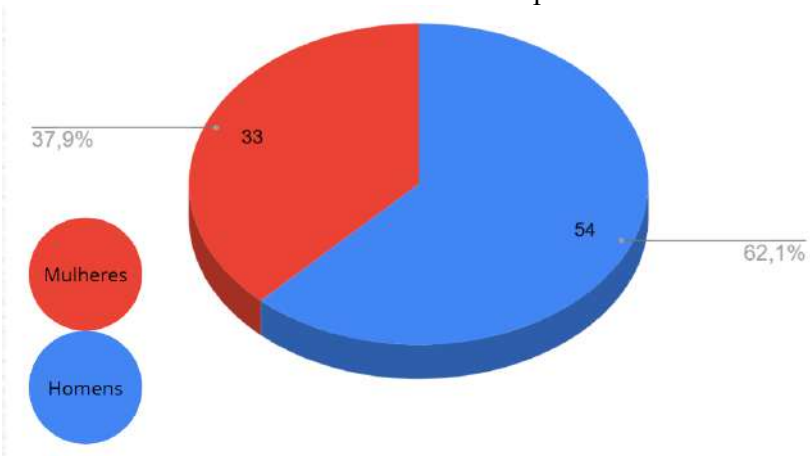
Edições publicadas até o momento	32
Textos não-ficcionais	56
Textos ficcionais	218

Contos em inglês	199
Contos em francês	12
Contos em português	8

Fonte: Tabela produzida pelo autor

No caso da tabela, é importante notar que há um texto em francês que tem tradução disponível para o inglês. Ele aparece duplicado nas duas línguas. O mesmo acontece com as traduções dos textos para o português. Apesar de não serem narrativas inéditas, considerei os textos traduzidos como novos contos, portanto, eles aparecem tanto no número de contos em inglês quanto em português. O recorte foi feito desconsiderando os textos não-ficcionais, porque eles eram em número bem inferior aos ficcionais, além de serem mais comuns nas edições iniciais da revista e não aparecerem tanto nas edições mais recentes.

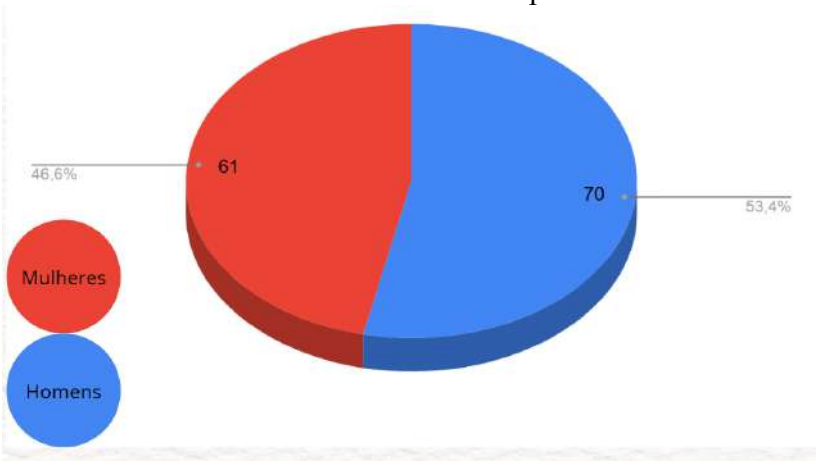
Gráfico 1 - Relação entre os gêneros das autorias - edições 1-15
Total de contos: 87 Contos escritos por mulheres: 33



Fonte: Gráfico gerado pelo autor

O que se pode inferir a partir do primeiro gráfico é que nos primeiros cinco anos de publicação da revista, havia uma maior presença de escritores homens, que não chegava a ser o dobro da presença feminina, mas se aproximava dessa proporção. Como a revista não indicava uma preocupação com esse aspecto de gênero, podemos entender que havia mais homens que se interessavam em submeter textos ou eles foram mais aprovados no processo de seleção do que seria publicado pela revista. Vejamos o que aconteceu na segunda metade da década da publicação.

Gráfico 2 - Relação entre os gêneros das autorias - edições 16-32
Total de contos: 131 Contos escritos por mulheres: 61*

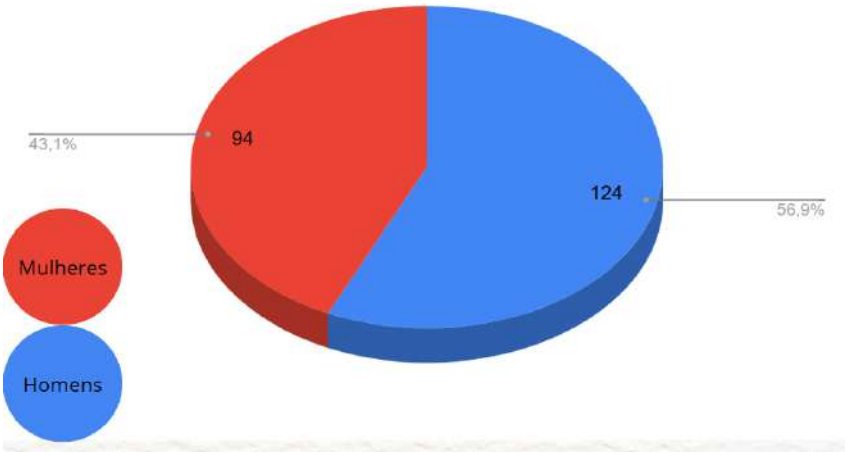


Fonte: Gráfico gerado pelo autor. O asterisco representa a inclusão das tradutoras como autorias femininas.

Ainda que tenha havido uma manutenção da maioria de textos enviados por homens, percebemos que a distribuição entre os gêneros ficou mais equilibrada do que nos anos anteriores. Importante ressaltar que considerei as tradutoras como autorias, uma vez que o processo de tradução permite o uso da criatividade, da imaginação e a interpretação passa por um filtro subjetivo que é afetado por forças diversas, entre elas a corporalidade de ser um sujeito feminino. Apesar de não levarmos em consideração o gênero da autoria no processo de escolha de quais contos cada um iria traduzir, entendemos que observar esse dado é relevante dentro dos produtos obtidos a partir das traduções.

O gráfico a seguir mostra a somatória entre os dois gráficos anteriores, indicando de forma visual a totalidade de narrativas ficcionais da revista e como o veículo não se alinha a uma ideologia de silenciamento das mulheres na literatura. As mulheres são autoras publicadas, e expressam suas preocupações, criam personagens femininas marcantes, variadas e complexas.

Gráfico 3 - Relação entre os gêneros das autorias - todas as edições
Total de contos: 218 Contos escritos por mulheres: 94*



Fonte: Gráfico gerado pelo autor. O asterisco representa a inclusão das tradutoras como autorias femininas.

Considerações finais

A revista *Omenana*, uma revista eletrônica de publicação de narrativas de ficção especulativa, além de outros textos diversos sobre esse assunto, tem mostrado com sua resiliência em um longo período de existência uma preocupação de trazer ao mundo uma perspectiva africana, na sua diversidade de culturas, experiências e modos de pensar o futuro, principalmente. Um futuro que envolva modos diferentes de vida daqueles do mundo ocidental e euro-estadunidense.

Apesar de ter uma preocupação mais geográfica e étnica, pudemos notar a preocupação em dar voz tanto aos autores homens quanto às autoras mulheres, que representam experiências muito diversas de mundo, de onde quer que partam suas vozes. Há uma presença masculina mais acentuada, porém, tem havido uma tendência na qual mais mulheres têm submetido textos e sido publicadas.

Outro importante aspecto trazido pela revista é sua abertura para novas propostas, aceitando publicar uma edição em português brasileiro, que pretende aproximar a África do Brasil, mostrando novas vozes, nunca antes ouvidas em nosso idioma, modos diferentes de narrar, de pensar um mundo mais plural e diversificado. Esse trabalho também registra um desejo e uma esperança de que mais pessoas conheçam o trabalho da revista, que ela circule mais entre nós, e que ela tenha ainda muitas décadas de uma frutífera existência em que memórias, narrativas, sonhos e projetos de todos os lugares da África ganhem contornos e visibilidade e sejam inspiração para construir um mundo mais afrocentrado.

Referências

AFRICAN Speculative Fiction Society. s.d., s.p. Disponível em: https://www.africansfs.com/membership/who-is-african. Acesso em: 20 maio 2025.

ALVES, Maria José; TIMBANE, Alexandre António. A importância da literatura africana na transmissão da cultura no ensino médio no Brasil. **Revista interfaces**, v. 7, n. 2, p. 78-85, 2016.

JUBRAN, Safa; SLEIMAN, Michel. Mão na massa! A prática da tradução coletiva. **Criação & Crítica**, ago. 2020. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 03 set. 2024.

NESBITT-AHMED, Zahrah. Reclaiming African literature in the digital age: An exploration of online literary platforms. **Critical African Studies**, v. 9, n. 3, p. 377-390, 2017. Disponível em: https://doi.org/10.1080/21681392.2017.1371618.

NWONWU, Mazi. Editorial: Speculative Fiction in Nigeria: The Journey to Being. **Omenana**, Number 1, 2014.

SALGUEIRO, Maria Aparecida. Traduzindo literatura da diáspora africana para a língua portuguesa do Brasil: o particular, o pós-colonial e o global. **Cadernos de Tradução**, [S. l.], v. 1, n. esp., p. 262–276, 2014. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/2175-7968.2014v3nespp262. Acesso em: 23 jan. 2024.

SANTOS, Ingrid Vanessa Souza. **Mulheres na terceira onda**: autoria feminina nos contos de ficção científica das Revistas *Trasgo* e *Mafagafo*. (Monografia) Curso de Licenciatura em Letras - Língua Portuguesa e Língua Francesa. Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande. Orientadora: Rosângela de Melo Rodrigues. 2021.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. Boitempo, 2002.

NARRATIVAS FEMININAS E JOVENS LEITORAS: REPRESENTAÇÕES DO FEMININO NA LITERATURA DE AUTORIA DE MULHERES

Feminine Narrative and Young Female Readers: Representations of Womens in Literature by Women Authors

Laura Cristina Leal e Silva [1]
https://orcid.org/0000-0003-0519-1427
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Amazonas

Introdução

A leitura literária desempenha um papel essencial na formação de sujeitos, influenciando suas visões de mundo, valores e identidades. No contexto escolar, especialmente durante o ensino médio, período marcado por intensas transformações subjetivas e sociais, a leitura pode atuar como um potente instrumento de descoberta de si e do outro, além de fomentar o pensamento crítico e a capacidade de expressão. Entretanto, a realidade de acesso ao livro e à leitura nos interiores da região amazônica revela-se ainda limitada, marcada por lacunas estruturais como a ausência de bibliotecas públicas ativas, a escassez de livrarias e o pouco investimento em acervos escolares.

Nesse cenário, observa-se, por parte de educadores, a recorrente afirmação de que 'os jovens não leem', especialmente em disciplinas como Língua Portuguesa e Literatura. No entanto, experiências vivenciadas em diferentes campi do IFAM sugerem outra perspectiva dessa realidade: frequentemente, jovens são vistos lendo voluntariamente nos corredores, trocando livros entre si ou acessando obras por meio digital, ainda que, muitas vezes, por vias informais. Esse movimento suscita uma pergunta: os jovens realmente não leem ou apenas não leem o que se espera que leiam?

A partir desse questionamento inicial, surgiu uma inquietação ainda mais específica: como se dá a relação das meninas com a leitura? Historicamente afastadas da cultura letrada, as mulheres foram por séculos silenciadas nos espaços da escrita e da autoria, figurando majoritariamente como personagens construídas sob o ponto de vista masculino. Investigar o vínculo entre jovens alunas e a leitura, especialmente em relação às representações femininas nas obras que consomem, é, portanto, um gesto simbólico de escuta e reparação.

Este estudo tem como objetivo compreender como alunas do ensino médio, no contexto amazônico, interagem com a leitura literária, quais são suas preferências e, sobretudo, como percebem e elaboram as representações femininas presentes nos livros que leem. O foco sobre as estudantes não se dá por exclusão dos leitores do gênero masculino, mas por reconhecimento da importância de abrir espaços dedicados à escuta das vozes femininas jovens muitas vezes invisibilizadas também na experiência leitora. Ao aproximar essas estudantes das obras e personagens com as quais se identificam, buscamos compreender como essas leituras contribuem para a construção de suas subjetividades, para o fortalecimento de suas vozes e para a formação crítica e social dessas leitoras amazônidas.

[1] Professora EBTT de Letras: Inglês do Instituto Federal do Amazonas, campus Humaitá. E-mail: laura.leal@ifam.edu.br

Interação com a Leitura e Preferências Literárias

A leitura como prática social

A leitura, entendida como uma prática social, ultrapassa os limites do domínio técnico da decodificação textual. Ao ler, o sujeito não apenas compreende palavras ou frases isoladas, mas se insere em práticas culturais mais amplas, que envolvem modos de agir, significar e transformar o mundo. É nessa perspectiva que Angela Kleiman (2013) propõe o conceito de letramento, afirmando que a leitura está inserida em práticas sociais específicas, nas quais os textos são produzidos, circulados e apropriados de acordo com contextos, funções e finalidades sociais.

Essa concepção de leitura rompe com a ideia tradicional de que ler é apenas interpretar corretamente um texto, e amplia o entendimento da leitura como um processo ativo de construção de sentidos. O sujeito leitor, nessa perspectiva, é também produtor de significados, pois traz consigo uma bagagem cultural, histórica e afetiva que media sua relação com os textos. Assim, práticas de leitura não são neutras, elas revelam posicionamentos, identidades e relações de poder.

Essa ideia já era expressa por Paulo Freire (1994), quando afirma que a leitura do mundo precede a leitura da palavra, ou seja, toda leitura está ligada à experiência de vida do sujeito e à sua capacidade de compreender criticamente a realidade. O ato de ler é, portanto, também um ato político, pois implica em perceber as contradições do mundo e, a partir disso, buscar sua transformação. Defender a leitura como um exercício de liberdade e emancipação, especialmente quando articulada à escuta, ao diálogo e à valorização da experiência do outro, é uma das principais bandeiras da educação freiriana.

Nesse contexto, a leitura literária pode ser vista como um espaço privilegiado para a formação de sujeitos críticos, sensíveis e reflexivos. Ao entrar em contato com narrativas, personagens e conflitos, o leitor amplia sua compreensão do mundo, desenvolve empatia e constrói ou reconstrói sua própria identidade. Para adolescentes em fase de formação, especialmente meninas que vivenciam conflitos relacionados ao reconhecimento, à autonomia e ao pertencimento, a literatura pode oferecer não apenas espelhos, mas também janelas: ao mesmo tempo que refletem, também projetam possibilidades de existência.

Ao investigar a relação das alunas do ensino médio com a leitura, é fundamental considerar que essas jovens não apenas consomem livros, mas também ressignificam suas leituras a partir de suas experiências pessoais, de suas vivências sociais e dos sentidos que atribuem às personagens e às histórias que leem. Como afirma Kleiman (2014, p. 88), "na contemporaneidade, o letramento torna-se um vetor para a constituição de um sujeito livre, capaz de contribuir para as mudanças sociais." Nessa perspectiva, compreender o que leem e como leem é também compreender como se veem e como desejam ser vistas no mundo.

Histórico de exclusão feminina do campo letrado

A leitura, entendida como uma prática social, ultrapassa os limites do domínio técnico da decodificação textual. Ao ler, o sujeito não apenas compreende palavras ou frases isoladas, mas se insere em práticas culturais mais amplas, que envolvem modos de agir, significar e transformar o mundo. É nessa perspectiva que Angela Kleiman (2013) propõe o conceito de letramento, afirmando que a leitura está inserida em práticas sociais específicas, nas quais os

textos são produzidos, circulados e apropriados de acordo com contextos, funções e finalidades sociais.

Essa concepção rompe com a ideia tradicional de que ler é apenas interpretar corretamente um texto, e amplia o entendimento da leitura como um processo ativo de construção de sentidos. O sujeito leitor, nessa perspectiva, é também produtor de significados, pois traz consigo uma bagagem cultural, histórica e afetiva que media sua relação com os textos. Assim, práticas de leitura não são neutras elas revelam posicionamentos, identidades e relações de poder.

Essa ideia já era expressa por Paulo Freire (1994) ao afirmar que a leitura do mundo precede a leitura da palavra, ou seja, toda leitura está ligada à experiência de vida do sujeito e à sua capacidade de compreender criticamente a realidade. O ato de ler é, portanto, também um ato político, pois implica em perceber as contradições do mundo e, a partir disso, buscar sua transformação. Defender a leitura como um exercício de liberdade e emancipação, especialmente quando articulada à escuta, ao diálogo e à valorização da experiência do outro, é uma das principais bandeiras da educação freiriana.

Nesse contexto, a leitura literária pode ser vista como um espaço privilegiado para a formação de sujeitos críticos, sensíveis e reflexivos. Ao entrar em contato com narrativas, personagens e conflitos, o leitor amplia sua compreensão do mundo, desenvolve empatia e constrói ou reconstrói sua própria identidade. Para adolescentes em fase de formação, especialmente meninas que vivenciam conflitos relacionados ao reconhecimento, à autonomia e ao pertencimento, a literatura pode oferecer não apenas espelhos, mas também janelas: ao mesmo tempo que refletem, também projetam possibilidades de existência.

Ao investigar a relação das alunas do ensino médio com a leitura, é fundamental considerar que essas jovens não apenas consomem livros, mas também ressignificam suas leituras a partir de suas experiências pessoais, de suas vivências sociais e dos sentidos que atribuem às personagens e às histórias que leem. Nessa perspectiva, compreender o que leem e como leem é também compreender como se veem e como desejam ser vistas no mundo. Como afirma Kleiman (2014, p. 88), "na contemporaneidade, o letramento torna-se um vetor para a constituição de um sujeito livre, capaz de contribuir para as mudanças sociais."

Estudos empíricos contemporâneos confirmam a dimensão formadora da leitura literária. A partir de quatro pesquisas com amostras amplas e representativas, Buttrick *et al*. (2022) identificaram que o hábito de leitura de ficção literária durante a juventude está associado a uma visão de mundo mais complexa, maior empatia, menor adesão a crenças essencialistas e uma maior disposição para questionar desigualdades sociais. Esses dados fortalecem a perspectiva de que o contato com narrativas diversas e desafiadoras não apenas amplia o repertório simbólico dos sujeitos, mas também contribui para a formação de leitores mais críticos, sensíveis e politicamente engajados.

Representações do feminino na literatura e na crítica feminista literária

Ao longo da história, as mulheres estiveram excluídas dos espaços de produção e circulação da escrita. Essa exclusão não foi apenas material, mas também simbólica: enquanto os homens ocuparam os lugares de fala, autoria e registro, as mulheres foram, por séculos, confinadas ao silêncio ou à condição de objeto da escrita alheia. Como lembra Michelle Perrot (2005), durante muito tempo as mulheres estiveram ausentes das narrativas históricas não porque nada tenham feito, mas porque suas ações foram desconsideradas como dignas de

registro. A ausência feminina nos textos, portanto, não se deve à falta de protagonismo, mas à escolha ideológica de não escrevê-las ou de escrevê-las a partir de perspectivas masculinas.

Essa marginalização também afeta a forma como a leitura é socialmente distribuída e valorizada. Como apontam Cavallo e Chartier (1998, p. 6-7):

> Todos aqueles que podem ler os textos não os leem da mesma forma e, em cada período, é grande a distância entre os grandes letrados e os menos hábeis dos leitores. Contrastes, igualmente, entre normas e convenções de leitura que definem, para cada comunidade de leitores, usos legítimos do livro, maneiras de ler, instrumentos e processos de interpretação. Contrastes, enfim, entre as expectativas e os interesses muito diversificados que os diferentes grupos de leitores investem na prática da leitura. Dessas determinações, que comandam as práticas, dependem as maneiras pelas quais os textos podem ser lidos, e lidos de formas diferentes por leitores que não partilham as mesmas técnicas intelectuais, que não mantêm uma mesma relação com o escrito, que não atribuem nem a mesma significação nem o mesmo valor a um gesto aparentemente idêntico: ler um texto.

A leitura, portanto, não é uma experiência neutra ou universal, mas atravessada por desigualdades sociais, de gênero e de acesso ao saber. Isso é especialmente relevante quando se trata das mulheres, cujos percursos leitores e produtores foram historicamente desvalorizados.

Esse silenciamento histórico atravessa também o universo da literatura. Constância Lima Duarte (2003) ressalta que, por séculos, as mulheres foram impedidas de aprender a ler e escrever, ou, quando o faziam, suas produções eram consideradas inferiores, secundárias ou "de menor valor literário". Autoras precisaram escrever sob pseudônimos masculinos ou publicar em gêneros considerados menos prestigiosos, como cartas, diários e memórias. Mesmo no século XX, o ingresso das mulheres no cânone literário ainda se deu de forma desigual, exigindo não apenas talento, mas transgressão das normas impostas às convenções de gênero.

Ainda hoje, as marcas dessa exclusão se fazem presentes tanto na escolha das obras adotadas no ensino formal quanto nas representações das personagens femininas. A maioria das leituras escolares segue privilegiando autores homens e narrativas centradas em olhares masculinos. Ao mesmo tempo, persiste a ideia de que obras escritas por mulheres seriam "menos universais", "muito sentimentais" ou "apenas femininas" como se a experiência das mulheres não tivesse valor ou relevância estética e social.

Compreender esse histórico de silenciamento e marginalização é fundamental para que se possa dar visibilidade às vozes femininas que foram caladas, bem como valorizar aquelas que, apesar dos obstáculos, conseguiram escrever, publicar e ser lidas. Ao investigar as preferências literárias de jovens alunas, é importante reconhecer que, muitas vezes, elas têm seu primeiro contato com personagens femininas protagonistas justamente em obras escritas por mulheres. Esse contato, por mais inicial que seja, pode romper com tradições de apagamento e abrir caminhos para o reconhecimento de outras vozes, outras histórias e outros modos de narrar o mundo.

Assim, ao incluir autoras e personagens femininas nos currículos, nas bibliotecas e nas discussões literárias, promove-se não apenas diversidade, mas também justiça histórica. É nesse sentido que ouvir o que as jovens leitoras dizem sobre o que leem e sobre quem leem

se torna uma forma de resistência simbólica ao silenciamento secular que marcou a trajetória das mulheres no campo da literatura.

Metodologia

A pesquisa que culminou nesse trabalho adotou uma abordagem de natureza mista, articulando métodos quantitativos e qualitativos com o propósito de obter uma compreensão ampla e aprofundada sobre a relação das alunas do ensino médio com a leitura, suas preferências literárias e a forma como percebem as representações femininas nas obras que consomem.

A coleta de dados foi realizada por meio da aplicação de um questionário estruturado, disponibilizado pela ferramenta *Google* Formulários. A escolha da plataforma se deu por sua acessibilidade e flexibilidade no uso de diferentes formatos de perguntas fechadas e abertas. O instrumento foi organizado em três blocos temáticos principais: (1) relação com a leitura e frequência de leitura; (2) acesso aos livros e gêneros literários preferidos; (3) percepções sobre a representação feminina na literatura e identificação com personagens femininas. As questões foram formuladas com linguagem clara e direta, visando facilitar a compreensão e estimular respostas mais espontâneas por parte do público-alvo.

Os dados quantitativos foram analisados com base em estatísticas descritivas simples como frequência e proporção das respostas. Já as respostas abertas foram examinadas à luz da Análise de Conteúdo, proposta por Laurence Bardin (2011), buscando identificar categorias emergentes, padrões de percepção e recorrências temáticas.

É importante destacar, contudo, que a taxa de resposta ao questionário foi insatisfatória. Embora o universo pesquisado incluísse 147 alunas matriculadas no ensino médio do IFAM – Campus Humaitá, apenas 40 estudantes responderam integralmente ao formulário. Essa baixa adesão aponta para a necessidade de adotar estratégias mais eficazes de mobilização e envolvimento do público adolescente em processos de pesquisa. A experiência revelou que, embora o *Google* Formulários seja um instrumento eficiente em termos técnicos, seu alcance entre estudantes exige ações complementares de incentivo, mediação e sensibilização.

Resultados e Discussão

Antes de abordar as percepções das alunas sobre as representações femininas na literatura, é importante compreender o contexto de suas práticas de leitura. Ainda que o número de participantes tenha sido reduzido (40 alunas, em um universo de 147 matriculadas), os dados revelaram tendências que encontram eco em pesquisas nacionais, como a Retratos da Leitura no Brasil (2024), e oferecem um panorama preliminar do comportamento leitor das estudantes.

Os resultados mostram que 47,5% das alunas afirmam ler com pouco interesse, enquanto 22% leem diariamente. Os percentuais de leitura semanal (17%) e mensal (15%) indicam que há um núcleo ativo, embora a maioria mantenha um vínculo frágil com a leitura. Apenas 5% declararam nunca ler. O gênero mais citado foi o romance (65,8%), seguido por mistério/suspense (50%) e fantasia (42,1%). Esses dados refletem um forte interesse por narrativas emocionais e envolventes, que equilibram o escapismo com o drama pessoal.

Em relação ao acesso aos livros, observou-se equilíbrio entre alunas que compram (43,6%) e que pegam livros emprestados (43,6%). A biblioteca escolar foi mencionada como principal ponto de acesso, ao passo que a biblioteca pública não foi citada, o que sugere sua ausência ou baixa acessibilidade realidade confirmada em cidades como Humaitá. Além disso, 53,8% das alunas acessam livros digitalmente, o que pode incluir tanto formatos legais quanto informais, como PDFs baixados de forma gratuita em *sites* alternativos.

Apesar de limitados em número, esses dados oferecem um retrato das condições de leitura dessas estudantes: um cenário com pouco suporte institucional, mas que revela criatividade, desejo de ler e práticas autônomas mesmo que ainda frágeis de acesso à literatura.

Com base nas respostas obtidas pelas questões abertas do questionário, foi possível compreender como essas alunas leem as mulheres que encontram na literatura, quais autoras e personagens as marcam, de que forma percebem os estereótipos de gênero e como essas representações influenciam sua própria construção de identidade. A análise de conteúdo, conforme proposta por Laurence Bardin, permitiu organizar as respostas em núcleos temáticos recorrentes, cujos sentidos ajudam a compor uma leitura mais profunda da experiência leitora dessas jovens.

No que diz respeito às autoras e personagens femininas mais marcantes tratadas na questão 8, as alunas demonstraram grande identificação com figuras que consideram fortes, resilientes, determinadas ou capazes de superar traumas. Personagens como Jude Duarte e Feyre Archeron, protagonistas dos romances de fantasia *O príncipe cruel* (2019), de Holly Black e *Corte de espinhos e rosas* (2015), de Sarah J. Maas, foram lembradas por sua força, coragem e inteligência em contextos adversos. Também se destacaram nomes como Olivia, da obra *Minha vida não é cor-de-rosa* (2013), de Penélope Martins cuja trajetória de enfrentamento de uma situação de assédio e posterior amadurecimento tocou profundamente as alunas, e Anne Frank do livro *O diário de Anne Frank* (1947), de Anne Frank, cujo diário continua sendo uma referência marcante de resistência em meio à dor. As representações com as quais mais se identificam são, em sua maioria, ligadas às mulheres que enfrentam julgamentos sociais, que carregam traumas emocionais e que constroem uma imagem de força, mesmo quando essa força é atravessada pela dor ou pela solidão.

Entre as autoras mais citadas, figuram Colleen Hoover, Sarah J. Maas e Amanda Lovelace, nomes contemporâneos com grande popularidade entre o público jovem. A frequência com que a escritora Colleen Hoover foi mencionada revela a força do mercado editorial internacional na formação do repertório dessas leitoras, sobretudo, quando suas obras abordam temas sensíveis como violência doméstica, dependência emocional ou conflitos familiares. Ainda que a crítica literária aponte limitações nessas obras como o tratamento superficial de temas complexos ou a romantização de relações abusivas, é importante reconhecer que, para muitas alunas, esse contato representa a primeira oportunidade de se verem representadas enquanto leitoras e enquanto mulheres. Isso demonstra que a experiência literária dessas jovens, embora ainda atravessada por leituras marcadamente comerciais, é também uma porta de entrada para temas relevantes e para o desejo de identificar-se com vozes femininas.

Na questão 9 que trata sobre estereótipos de gênero na literatura, as respostas revelaram percepções variadas. Algumas alunas afirmaram não perceber padrões fixos nas obras que leem, o que pode refletir um nível ainda inicial de leitura crítica. No entanto, a maioria identificou com clareza representações problemáticas: muitas apontaram a recorrência de personagens femininas frágeis, dependentes de figuras masculinas, emocionalmente instáveis ou idealizadas de forma excessiva.

Entre as respostas mais críticas, destaca-se a de uma aluna que menciona três obras para ilustrar sua insatisfação com a forma como muitas personagens femininas ainda são retratadas na literatura:

> Livro Doutrinados: a protagonista é salva por três homens e passa o livro todo apenas chorando, e a escrita do livro dizendo 'ela tinha 1.60 de altura e ele 1.90 e jogava basquete'. Livro Crepúsculo: a protagonista é abandonada pelo seu namorado, ela fica depressiva por MESES, praticamente para de viver por causa dele, e depois ele volta e ela simplesmente perdoa porque 'ama muito ele e não vive sem ele'. Deveriam colocar uma superação, ao invés de dependência emocional. E, também, o fato de nunca mostrarem como as meninas realmente são: problemas com aparência, problemas escolares, família, estudos... Eles sempre demonstram algo que não é frequente na vida real. Minha Vida Não É Cor-de-Rosa: a vida feminina não é apenas rosa, pode ter o transparente, geralmente são as lágrimas de todos os problemas vivenciados, e os rabiscos mentais de quem não consegue nem mais chorar."

É reconfortante ler essa resposta com uma leitura engajada e crítica, que denuncia a perpetuação de estereótipos como a fragilidade emocional, a idealização do amor romântico e a ausência de representação de problemas reais vividos por adolescentes. Ao mesmo tempo, a aluna reconhece na obra *Minha Vida Não É Cor-de-Rosa* uma tentativa mais sensível e honesta de retratar as complexidades da vivência feminina, sugerindo uma abertura para narrativas mais plurais e autênticas.

A identificação com as personagens femininas, tema tratado na questão 10, foi um aspecto amplamente comentado. Muitas alunas afirmaram ver aspectos de si em personagens que enfrentam julgamentos, que escondem suas dores sob uma aparência "forte" ou "durona", ou que passam por transformações profundas ao longo da narrativa. A personagem Nesta Archeron do romance *Corte de chamas prateadas* (2021), de Sara J. Maas, por exemplo, foi mencionada por representar alguém ferida emocionalmente, que reage ao sofrimento com distanciamento e agressividade. Esse tipo de personagem parece tocar em experiências subjetivas das alunas, relacionadas à pressão social, à dificuldade de expressar sentimentos e à luta por autoafirmação. Por outro lado, algumas alunas afirmaram não se identificar com nenhuma personagem, o que pode indicar uma ausência de representações próximas à sua realidade nos livros que têm acesso, ou uma leitura ainda distante, pouco mediada ou reflexiva.

Por fim, quando questionadas se acreditam que a forma como as mulheres são retratadas na literatura influencia a maneira como são vistas na sociedade, questão 11, a maioria das alunas respondeu afirmativamente. Suas justificativas revelaram consciência do papel da literatura na formação de visões de mundo e no reforço ou desconstrução de preconceitos. Algumas destacaram que, se as mulheres são sempre retratadas como frágeis, submissas ou excessivamente romantizadas, essa imagem acaba sendo projetada nas relações sociais concretas. Outras ressaltaram o papel transformador da literatura, quando ela apresenta personagens femininas diversas, fortes ou contraditórias, capazes de inspirar novos modos de ser e de agir. As alunas reconhecem, ainda que de forma intuitiva, que os livros não são apenas entretenimento, mas veículos simbólicos que moldam percepções, comportamentos e valores.

Em conjunto, as respostas revelam que essas jovens leitoras enxergam a literatura como um espaço de construção simbólica onde se projetam, se inspiram, se questionam e, por vezes,

se frustram. Elas leem buscando encontrar a si mesmas ou versões possíveis de si. Valorizam histórias de superação, resiliência e amadurecimento emocional. Ao mesmo tempo, demonstram desconforto com personagens estereotipadas e percebem a urgência de ver representadas nas páginas outras vozes, outras formas de ser mulher. Essa ambiguidade entre o fascínio por certos modelos e a crítica a suas limitações revela o quanto a leitura ainda desempenha um papel central na formação da identidade, especialmente entre adolescentes em processo de afirmação e descoberta.

Considerações Finais

Este estudo buscou compreender como alunas do ensino médio, jovens leitoras amazônidas, se relacionam com a leitura e como constroem sentidos a partir das representações femininas na literatura de autoria de mulheres. A investigação revelou não apenas aspectos técnicos sobre frequência de leitura, gêneros preferidos ou formas de acesso aos livros, mas, sobretudo, vozes que expressam a potência simbólica da leitura como prática formadora de identidades, percepções sociais e afetividades.

A análise qualitativa das respostas permitiu acessar universos subjetivos, sensíveis e em construção. Muitas alunas revelaram identificação com personagens que representam força, autonomia ou superação de traumas figuras que, mesmo inseridas em contextos ficcionais ou fantásticos, dialogam com experiências emocionais reais, como julgamentos sociais, conflitos familiares, inseguranças ou violências silenciosas. Ao mesmo tempo, não foram poucas as alunas que demonstraram incômodo diante de narrativas que reforçam padrões frágeis, dependentes ou romantizados do feminino, expressando uma consciência crítica, ainda que em formação, sobre os limites dessas representações.

Essa ambiguidade entre o encantamento por certas personagens e a rejeição a outras reflete o movimento complexo e dinâmico da construção identitária dessas jovens. As personagens femininas com as quais se identificam não são apenas modelos aspiracionais, mas espelhos fragmentados onde buscam se reconhecer ou se reconstruir. A leitura é também uma forma de se inscrever simbolicamente no mundo, e nesse sentido, as jovens leitoras não são apenas consumidoras de histórias, mas coautoras de significados, redesenhando papéis, questionando padrões e vislumbrando possibilidades.

A pesquisa também trouxe à tona a importância de discutir o lugar das mulheres na literatura não apenas enquanto personagens, mas enquanto autoras, narradoras e agentes de discurso. Nomes como Colleen Hoover, Amanda Lovelace e Sarah J. Maas aparecem com frequência nas respostas das alunas, indicando um repertório ainda muito concentrado na produção editorial contemporânea de massa, muitas vezes carregada de clichês. No entanto, não se trata de invalidar essas escolhas, mas de reconhecer que esses textos cumprem um papel de iniciação à leitura, sendo, para muitas jovens, o primeiro contato com vozes femininas que falam de dor, desejo, medo e resistência. Cabe à escola e à mediação crítica o papel de ampliar esse repertório, aproximando essas leitoras de outras autoras e outras formas de pensar o feminino múltiplo, contraditório e historicamente invisibilizado.

Ao propor a escuta dessas jovens leitoras, o presente trabalho também contribui para o enfrentamento de um problema histórico: o silenciamento das mulheres nas narrativas literárias. Como apontam Michelle Perrot (2019; 2005) e Constância Lima Duarte (2003), a história da literatura é marcada pela exclusão das mulheres como sujeitos do discurso. Investigar a leitura sob uma perspectiva de gênero é, portanto, também um gesto político, que visa restaurar simbolicamente a presença feminina nos espaços da cultura letrada. No contexto

amazônico, essa discussão ganha ainda mais relevância, pois se soma a outras camadas de exclusão: geográfica, institucional, econômica.

Os resultados obtidos, ainda que com uma amostragem limitada, encontram ressonância em estudos nacionais sobre o comportamento leitor de jovens e evidenciam o quanto a literatura ainda pode e deve ser mobilizada como espaço de formação, crítica e empoderamento simbólico. A ausência de bibliotecas públicas ativas, o acesso restrito às bibliotecas escolares e a informalidade do acesso digital aos livros revelam barreiras estruturais que não podem ser ignoradas. Contudo, mesmo nesse cenário adverso, há movimento, desejo e potência leitora e é sobre isso que a escola deve se debruçar.

Por fim, reafirmamos que a leitura é mais do que um instrumento escolar ou uma prática técnica. Ela é, como destacou Paulo Freire, um ato político, um gesto de liberdade, um exercício de humanização. Ao dar voz às leituras dessas alunas, este trabalho buscou reconhecer a importância de suas experiências, de seus afetos e de suas críticas e, sobretudo, visibilizar sua presença como leitoras em um campo ainda desigual. A crítica feminista à literatura não deve se restringir à academia, mas precisa alcançar as salas de aula, as estantes escolares e os discursos cotidianos, promovendo leituras mais plurais, mais justas e mais verdadeiras. Em tempos de retrocesso e apagamento simbólico, ouvir o que leem e o que pensam as jovens leitoras é, também, apostar na potência transformadora da palavra escrita.

Referências

BLACK, Holly. **O príncipe cruel.** São Paulo: Galera Record, 2019. *Tradução de Christiane Louise.*

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

BUTTRICK, Nicholas R. *et al*. Reading literary fiction is associated with a more complex worldview. **Science Advances,** v. 8, n. 52, 2022. Disponível em: https://www.science.org/doi/10.1126/sciadv.ade4060. Acesso em: 31 maio 2025.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). **História da leitura no mundo ocidental.** São Paulo: Ática, 1998. v. 2. *Tradução de Mary Del Priore.*

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, v. 17, n. 49, p. 151–172, set. 2003. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ea/a/6fB3CFy89Kx6wLpwCwKnqfS/#. Acesso em: 02 jun. 2025.

FRANK, Anne. **O diário de Anne Frank.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009. *Tradução de Alves Calado.*

FREIRE, Paulo. A importância do ato de ler: em três artigos que se completam. 29 ed. São Paulo, Cortez: 1994.

HOOVER, Colleen. **É assim que acaba.** São Paulo: Galera Record, 2018. *Tradução de Priscila Catão.*

INSTITUTO PRÓ LIVRO. **Retratos da leitura no Brasil:** 6ª edição. São Paulo: Instituto Pró Livro; Fundação Itaú, 2024. 64 p. Disponível em: https://www.prolivro.org.br. Acesso em: [inserir a data de acesso].

KLEIMAN, Ângela B. Letramento e polêmica: uma revisão crítica. In: BEZERRA, Maria Auxiliadora; SANTIAGO, Silvana. **Práticas sociais e letramento:** a produção do conhecimento em linguagem. São Paulo: Cortez, 2014. p. 81-98.
KLEIMAN, Angela. **Texto & leitor:** aspectos cognitivos da leitura. Campinas. Pontes, 2013.

MAAS, Sarah J. **Corte de chamas prateadas.** São Paulo: Galera Record, 2021. Tradução de Mariana Kohnert.

MAAS, Sarah J. **Corte de espinhos e rosas.** São Paulo: Galera Record, 2015. Tradução de Mariana Kohnert.

MARTINS, Penélope. **Minha vida não é cor-de-rosa.** São Paulo: Cortez, 2013.

MEYER, Stephenie. Crepúsculo. São Paulo: Intrínseca, 2008. Tradução de Ryta Vinagre.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** 2 ed. São Paulo: Contexto, 2019.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história:** operários, mulheres e prisioneiros. São Paulo: Paz e Terra, 2005. Tradução de Denise Bottmann.

ESCRITA DE SI, POESIA E MEMÓRIA EM BENEDICTA DE MELLO, MAYA DEVI DE OLIVEIRA E VIRGÍNIA VENDRAMINI

Self-writing, poetry and memory in Benedicta de Mello, Maya Devi de Oliveira and Virgínia Vendramini

Antonio Donizeti da Cruz[1]
https://orcid.org/0000-0002-4672-7542
Universidade Estadual do Oeste do Paraná / Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Introdução

Um estudo sobre a escrita de si, poesia e memória nas obras de Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira e Virgínia Vendramini, que apresentam um fazer poético e artístico, centrados na sutileza das imagens poéticas ao captar o instantâneo e engendrar uma "lumino-transparência". Escritas de si e poesia são forças mediadoras e potências capazes de interligar os fatos, as pessoas e suas ações e as coisas do mundo.

Luis Racionero, em *El arte de escribir*, salienta que o homem cria estruturas, relações, a partir de elementos preexistentes, pois a criatividade consiste em conectar estruturas mentais. Se uma conexão tal como se expressa mediante uma forma, causar emoção no espectador, se diz que é arte. A arte compõe entidades artificiais previamente inexistentes: *golems* de palavras, labirintos de imagens, mármores de pedra e cores, sons ou gestos, combinando esses materiais com o objetivo de intensificar a experiência e provocar profundas emoções para distinguir certas composições de ações fluentes, distinção que hoje em dia é mais necessária que nunca (1995, p. 15-16).

De acordo com o Racionero, não é possível compreender a arte de um determinado período histórico sem entender a visão que o homem tem de si mesmo e de sua relação com o mundo no momento em questão. O homem deseja distintas coisas em lugares e momentos diferentes. Ele se vê a si mesmo – no universo – de distintas maneiras em momentos e lugares diferentes. Ele se reflete em sua arte. A intuição imaginativa dos problemas que se valorizam em cada época é uma das funções da arte, a qual, ao funcionar por abandono poético à associação de ideias, aos vislumbres, permite captar e expressar o incipiente, ainda formalizar o recém aceitado. Em nível instrumental, no referente ao material e às ferramentas necessárias para penetrar em um novo campo, é a ciência que vai adiante, de modo que, quando são inventados instrumentos de observação mais precisos, permite-se observar o que as gerações precedentes tiveram que descobrir mediante a imaginação.

Por se encontrar no nível mais alto da escala das experiências mentais, a imaginação se forma a partir dos materiais proporcionados e armazenados por outros níveis: sensações oriundas dos sentidos, suas correspondentes imagens mentais, alucinações produzidas pela combinação errática destas nos circuitos neuronais e na memória. A imaginação criativa atua por *onirosíntesis* (sonhos-síntese), nos lapsos da percepção, graças ao trabalho zelosamente oculto que se efetua na substância dos circuitos neuronais (Racionero, 1995, p. 48-50). Por sua

[1] Professor associado, Sênior, do Programa de Pós-graduação em Letras da Unioeste e do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Goiás. Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ 2 – CNPq/Brasil. E-mail:

vez, a memória evoca imagens, a fantasia as combina fora das leis da natureza; a imaginação as molda em combinações orgânicas materializáveis na prática. A fantasia é uma simples justaposição de elementos incongruentes que formam uma quimera. Já o produto da imaginação contrasta com a realidade e por isso permanece e dura. A fantasia é a combinatória da imaginação, salienta Racionero.

Ao se referir à imaginação poética, Javier González salienta que as imagens têm sentido em distintos níveis, primeiramente, deve-se considerá-las autênticas e universais. Há as imagens arquetípicas que se revelam espontâneas e da mesma forma a todos os homens, ou seja, "são elementos fundamentais que podem descrever como categorias primárias da produção imaginária" (González, 1990, p. 180). Existem ainda as que constituem uma realidade mental que se aproxima solidariamente aos objetos do mundo, isto é, elas constituem "um sistema cognitivo, com uma lógica particular. A sequência das imagens, em contraste com o discurso, implica na equivalência das partes. Cada imagem constitui o universo em sua totalidade, e seus desdobramentos são um enriquecimento sobre o plano expressivo e não simplesmente informativo" (González, 1990, p. 181). É dessa forma, no dizer do autor, que a relação analógica entre a imagem e o mundo fenomenológico confere àquelas um estatuto e forma um encadeamento semelhante às que unem as ideias e os conceitos no pensamento discursivo.

Benedicta de Mello

Benedicta de Mello foi registrada como nascida no Rio de Janeiro, porém é natural de Vicência, Pernambuco. Cega de nascença, matriculou-se no Instituto Benjamin Constant no Rio de Janeiro em 1920. No ano de 1928, inicia sua atuação como professora e educadora no IBC, RJ. Publicou vários livros de poemas. Membro de uma família numerosa, viveu os primeiros anos da infância nessa pequena cidade em Vicência (PE).

Teve contato com a poesia ainda criança e iniciou nessa época seus primeiros versos, inspirada nos repentistas de sua terra natal. Com determinação, saiu de Pernambuco e superou muitos obstáculos até chegar ao Instituto Benjamin Constant, em 1920, onde teve suas primeiras instruções e foi educada no Instituto Benjamin Constant, tornando-se professora. Dedicou-se completamente à melhoria de qualidade de vida das crianças e jovens cegos de Pernambuco, dando-lhes oportunidade para estudar no Instituto Benjamin Constant.

Benedicta de Mello emergiu para a literatura brasileira em 1935, ao publicar sua primeira obra poética: *Lanterna acesa*. Na sequência vieram as publicações*: Sol nas Trevas*, *Luz da Minha Vida*, *Luz Interior* e *Lâmpadas Coloridas*. Dominava a arte do soneto. Seu nome foi cogitado para a Academia Brasileira de Letras, tendo em vista à qualidade, potência e beleza estética dos seus poemas. Faleceu em 1991.

No poema "Treva e Luz" o eu lírico reflete sobre a condição pessoal de deficiência visual (cegueira) articulada à escrita que imprime aos textos os contrastes treva/luz, mostrando a capacidade de visão e os efeitos de se sentir cego, apresentado nos versos tal condição física como uma falha nos órgãos (da visão) e enquanto uma "cruz pesada". No entanto, privilegia-se no poema a visão com luz, sabedoria e compreensão da realidade superposta:

Treva e luz

Quem diz que o cego não vê luz, não pensa
que o Pai dá tudo a todos igualmente;

que entre o vidente e o cego, a diferença
é que um vê tudo, e outro tudo sente.

A luz, com seu poder de onipresença,
a maior invenção do Onipotente,
vários efeitos de uma Causa imensa,
está em toda parte, em toda gente.

Não é por não ver luz que há gente cega;
mas por falhas de um órgão que a conquiste;
isto é verdade que jamais se nega.
Concordo que a cegueira é cruz pesada,
mas se alguém nada vê por não ter vista,
quem tem vista, sem luz, já não vê nada.

(Mello, Benedita de. In: www.antoniomiranda.com.br)

Em entrevista à Luiz Edmundo, escritor e membro da Academia Brasileira de Letras, Bendicta de Mello assim se expressa sobre sua condição de deficiente visual (cegueira de nascença):

> *Andava eu perto dos meus treze anos, quando um forasteiro apareceu em nossa casa e nos falou da existência de um educandário que havia na cidade do Rio de Janeiro, onde os cegos, gratuitamente, eram instruídos em todas as disciplinas que se ensinam aos videntes, pelo um método inventado por Braille. Alvoroçou-me enormemente, a extraordinária nova. Assim, pensei eu, poderia ler, escrever e contar, conhecer várias matérias, coisa que eu até então considerava como uma espécie de graça, a nós cegos negada e concedida apenas aos que possuíssem o sentido da vista! Ah! Pensava eu, jubilosa, poder escrever os meus versos e lê-los quando quisesse, sem me valer, para isso, da falível memória de terceiros! Saber tudo, deliciar-me em livros que tudo contam e que os outros nem sempre me contavam!...* (Mello, Benedicta de. In: expressão Mulher-Em: Benedicta de Mello, Vida e Obras (Poesia) (expressaomulher-em.blogspot.com)

A Poeta Bendicta de Mello tece o seguinte poema intitulado "A Benjamin Constant", em agradecimento, oportunidade de crescimento pessoal, social, poético e por tantos anos dedicados à Benjamin Constant e à arte de aprender/ensinar com sua participação efetiva no Instituto Benjamin Constant, do Rio de Janeiro:

A Benjamin Constant

Eu te agradeço, Benjamim Constant,
eu te agradeço todo o bem de outrora,
que há tantos anos feito, eu sinto agora
e sentirão os cegos do amanhã.

Toda a Luz do Saber, fulgente aurora,
com que me batizaste a alma pagã.
E os teus esforços que pusemos fora,
a troco apenas de promessa vã.

Eu te agradeço as expressões sinceras,
que dia e noite vens me repetindo,
certa de que és ainda o que antes eras.

Eu te agradeço o labutar infindo,
pelo qual te entendi e amei deveras.
E, sendo cega, pude ver-te lindo!

(Mello, Benedita de. In: www.antoniomiranda.com.br)

Já nos versos do poema "O algodoeiro" apresentam imagens desde o plantio do algodoeiro à vestimenta feito de algodão. Natureza e memória intercaladas na poeticidade e no lirismo:

O algodoeiro

O algodoeiro, sem que alguém lhe empreste
as três cores de sua curta vida,
ao nascer traz de verde colorida
a tenra folha de esplendor agreste.

Se de lagarta não o assola a peste,
e a chuva dá-lhe a natural bebida,
cresce e conserva a mesma cor garrida,
até que todo de ouro se reveste.

E a árvore, como esplêndida donzela,
no luxo da roupagem amarela,
de um noivado parece antegozar.

Então, num gesto sedutor e franco,
toda se envolve num vestido branco,
para depois ao homem se entregar.
(Mello, 2014, p. 30)

As imagens poéticas direcionadas à natureza presentificam-se no poema, com a descrição lírica das paisagens e dos elementos vitais e das belezas naturais (etapas de crescimento do algodoeiro), circunscritas pela voz lírica e pela observação atenta de olhar no efetivo exercício do fazer poético com suas palavras de potência quer nos olhar de uma "roupagem amarela configurada na imagem e correspondência árvore/donzela, quer no gesto sedutor e aberto ao tecido que envolve o corpo na brancura do tecido de algodão. O signo olhar destaca-se no poema. O olhar do eu poético vê mais longe, capaz de captar além da

materialidade das coisas, ou seja, consegue desvendar as coisas mais essenciais. Para Lins, "o olho humano é o espelho da natureza". É também "um metassigno da natureza: o signo que representa a si mesmo: o olho que se reflete no espelho, o jogo de espelhos que se refletem repetindo-se, o olho que reflete a pessoa refletida no lago: o mito de Jacinto multiplicado em todas as telas e prismas do universo sensível" (Lins, 1996, p. 54.).

Os versos do poema "**Sempre a saudade" mostram que** poesia está na vida, ou seja, cristaliza-se na intensificação de uma lembrança nostálgica que tem o poder de reanimar as aspirações mais profundas do eu lírico feminino:

Sempre a saudade

Tudo se esvai, deforma ou se espedaça.
Desaparece a crença no futuro;
foge a recordação de uma desgraça;
a luz se afasta e dá lugar ao escuro.

Sempre evoluindo para ser mais puro,
perece o caçador após a caça,
porque nada na vida está seguro;
porque dizer "existe", é dizer "passa".

Esmagam-se com força de vontade, o ideal,
o sonho, o gosto, a liberdade.
Tudo se torce ou desfigura ou trunca.

Para o aniquilamento há sempre jeito.
Estrangula-se o amor dentro do peito,
mas a saudade não se acaba nunca.

(Mello, 2014, p. 27)

Frente às "faces do tempo" e à cristalização da "memória", o homem se vê isolado, ilhado, mesmo estando rodeado por uma multidão. Mergulhado em um mundo de imagens e realidades que dão uma configuração à própria vida, ele é sabedor da sua condição existencial: a solidão habita a sua vida. Ou seja, ela é experiência viva que se concretiza não só enquanto recolhimento, mas, acima de tudo, como sentimento intrínseco frente à sensação de isolamento e vazio vivenciado pelo sujeito humano. Registra-se, no poema, os instantes marcados pelas reminiscências e trazem elementos sugestivos do ato de rememorar o tempo passado, ou seja, reforça-se a vivência que envolve o processo das reminiscências. A poesia revela-se portadora de vida na transmutação poética do instante, ou seja, as reminiscências são forças concretas frente à inexorável passagem do tempo.

Mayá Devi se Oliveira

Mayá Devi de Oliveira - poeta, professora e compositora - nasceu em 01 de janeiro de 1929 no Rio de Janeiro. Cega de nascença, somente aos 18 anos teve seu primeiro contato com

o alfabeto Braille. Em seu texto (Relato) para a Revista Benjamin Constant (1997), Mayá Devi de Oliveira declara:

> EMBORA DEFICIENTE VISUAL DE NASCENÇA, o meu primeiro contato com o IBC só aconteceu quando eu já havia completado 18 anos. Na época, não conhecia ainda o Sistema Braille, nem havia estudado em colégio algum. Entretanto, já possuía razoável instrução, graças à dedicação de meu pai, que, embora não fosse professor, tinha sólida cultura, e me transmitia seus conhecimentos. Ressalvadas as lacunas do ensino exclusivamente verbal, esses ensinamentos proporcionaram-me considerável preparo, que, em algumas disciplinas, menos dependentes de visualização, ia além do primeiro grau. Meu pai chegou inclusive a alfabetizar-me usando letras de forma aumentadas, feitas com lápis bicolor. (Oliveira, *Revista Benjamin Constant*, 1997)

Em 1948, matriculou-se no Instituto Benjamin Constant e foi habilitada a seguir carreira como docente acadêmica. Em 1955 — marco importante da trajetória social de Mayá Devi de Oliveira —, tornando-se professora do IBC. Com formação acadêmica em História e Filosofia, lecionou por 25 anos a disciplina de História no IBC.

Registra-se ainda, no depoimento (Relato) da escritora Mayá Devi de Oliveira para a *Revista Benjamin Constant* (1997) a seguinte passagem de como foi a trajetória de estudos e crescimento pessoal no Instituto Benjamin Constant até tornar-se professora do IBC, do Rio de Janeiro:

> Depois de concluir os quatro anos do ginásio no IBC, fui admitida no curso Normal do Colégio Bennett, uma escola para videntes. O IBC, contudo, continuou a me dar assistência em matérias que o meu colégio ainda não tinha condições de ministrar, como Educação Física e Trabalhos Manuais. Por ser uma das duas únicas normalistas deficientes visuais na época, em 1955 passei a integrar o Corpo Docente do IBC, uma oportunidade que surgiu antes mesmo de me tornar professora, o que se deu no final de 1956. Depois de 12 anos atuando no ensino elementar, pela minha formação, assumi o Magistério de História do IBC. Paralelamente às minhas atividades docentes, comecei a desenvolver uma aptidão que me acompanhava desde o início dos meus estudos: a poesia. No início de 1985, passei a acumular além dessas duas funções, mais uma atividade no Instituto: o atendimento à comunidade. Passei a mediar as relações sociais do IBC com o público externo, através de consultas, visitas e troca de informações e experiências com educadores e alunos de outras instituições. (Oliveira, *Revista Benjamin Constant*, 1997)

Na condição de professora aposentada, continuou sua atuação na arte de ensinar e compartilhar saberes como voluntária no IBC, mediando as visitas guiadas na Instituição. Dedicou-se, ainda, ao serviço voluntário por muitos anos no Centro de Valorização da Vida

(CVI). Cumpre destacar que também atuou como docente na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, dedicando-se ao projeto Universidade da Terceira Idade.

Ainda em depoimento (relato) à Revista Benjamin Constant, Mayá Devi de Oliveira assim discorre sobre o início de seu "ofício do verso" interligados à atuação como professora e também às atividades desenvolvidas no IBC e seu registro de gratidão à Instituição:

> Paralelamente às minhas atividades docentes, comecei a desenvolver uma aptidão que me acompanhava desde o início dos meus estudos: a poesia. No início de 1985, passei a acumular além dessas duas funções, mais uma atividade no Instituto: o atendimento à comunidade. Passei a mediar as relações sociais do IBC com o público externo, através de consultas, visitas e troca de informações e experiências com educadores e alunos de outras instituições. A gratidão que tenho por esta instituição, responsável pelos passos fundamentais de minha trajetória, me leva a considerar o IBC como meu segundo lar. Os 39 anos de trabalho ininterruptos que venho dedicando ao IBC comprovam isso. Aqui superei dificuldades e desenvolvi inclinações ao longo de todo esse tempo de convívio. Aos 6 anos de aprendizado que obtive no IBC devo considerável parte de tudo o que consegui até hoje, e ainda do que virá pela frente (Oliveira, *Revista Benjamin Constant*, 1997)

A poesia sempre foi seu baluarte e presença constante em sua vida. Publicou quatro livros entre 1963 e 1998: *Suspiros da Madrugada, Mensagens da Madrugada, Alvorada* e *Amanhecer*. Mayá faleceu em 10 de setembro de 2007, deixando um legado social e poético relevante pela sua presença e atuação de vida e arte, presenteando aos seus leitores poemas de encantamento pelas palavras, sensibilidade e lirismo. Registra-se em seus poemas a intensidade da presença da poesia e do estro poético na imagem da Artista da palavra, registrando seu ofício do verso tal como nos versos do poema intitulado:

Pequena confissão negativa do poeta

Nunca deixei de receber
Em meus braços uma noite cansada
E jamais consenti que o sol nascesse
Sem dar-lhe a mão no horizonte.

Nunca uma flor veio ao mundo
Sem que eu lhe desse uma trova,
Nem cometa errou sem rumo,
Enquanto eu tive morada.

Nunca dormi quando a lua,
De olhos abertos, rondava
E nunca ousei despertar
Quando o mar me adormecia.

Jamais proferi palavras
Que não fossem moduladas;
Jamais teci pensamentos
Sem os fios da cadência.

Nunca a penumbra de um bar
Deixei de cobrir de versos;
Nunca deixei de chorar
Quando uma taça tombava.

Nunca deixei de cismar,
Nunca deixei de escrever,
Nunca pisei na inspiração.

Nunca matei sorriso ou lágrima
E nunca, acima de tudo,
Deixei de amar o amor.

(Oliveira, 2014, p. 59-60)

A imagem do poeta presentificada no poema de Mayá Devi de Oliveira e o registro do seu canto solidário em relação à vida, à natureza, bem como os registros de memória e tempo tecidos na construção de mundos possíveis e centrados na luta com as palavras faz do poeta um vidente e artífice da palavra. Nesse sentido, o poeta – como diz José Lezama Lima – por ser o "guardião da substância do inexistente como *posibiliter*" edifica uma poesia que é instante e descontinuidade (Lima, 1996, p. 190). Na acepção de Lima, o poeta é o guardião das três grandes eficácias ou temeridades concebidas pelo homem: 1- a conversão do inorgânico em vivente, da substância em espírito, pela penetração do alento do oficiante, ato nascente de transubstancialização, superação do ato nascente aristotélico em puro Nascimento. 2- O inexistente hipostasiado em substância. 3- A exigência total ganha pela superabundância na ressurreição (Lima, 1996, p. 190). Tal plenitude frente ao "mundo da ressurreição" adquire domínios vastos, ou seja, o poeta, "ser causal para a ressurreição" faz da poesia uma potência pelo fato de o poema apresentar "o testemunho ou a imagem desse ser causal para a ressurreição, verificável quando o *potens* da poesia, a possibilidade de sua criação na finitude, atua sobre o contínuo das eras imaginárias" (Lima, 1996, p. 221. Grifo do autor).

No poema "Intimação", a poeta Mayá Devi de Oliveira conclama ao seu interlocutor o ato de sentir e vivenciar os momentos de poesia, de contato com a palavra e encantamento frente à vida e seus mistérios, presentificados na conjugação dos entes e seres, nas confluências da linguagem e no lirismo atuante frente ao tempo que flui, mas que pela poesia e pela poética do instante instaura momentos de presença e encantamentos perante o ato de escrever, de registrar os momentos vividos pela plenitude de atenção e força lírica:

Intimação

Se tu não sentes, no romper da aurora,
Uma carícia de frescor brotando;
Se a tarde azul, que a escuridão devora,
Nos braços teus não fica soluçando;

Se a face tua, de furor, não cora,
Quando um soneto vês alguém rasgando;
Se a dor alheia no teu ser não chora;
Se a inspiração não vive em ti cantando;

Se não escreves, quando o amor te agita,
Um verso doido de ternura aflita;
Se uma saudade o riso não te afeta,

Despreza a rima e deixa em paz a pena.
Reflete e vê que a empáfia te envenena,
Pois nunca foste nem serás poeta.

(Oliveira, 2014, p. 54)

No canto do poeta, nos registros-memória e presença marcadas pelo ofício de verso e poeticidade das palavras, o eu lírico feminino (re)apresenta vivências centradas no verbo e nas palavras-estrelas, com a potência do dizer e da observação atenta interligada aos entes e seres:

História de uma palavra

Era o universo em gotas e era um nada;
Uma tristeza feita de alegria;
Simplicidade amena e complicada,
No turbilhão febril do nosso dia.

Era uma estrela acesa e desmaiada;
Uma canção calada de harmonia;
Um pôr de sol se abrindo em madrugada;
Uma lareira morna em tarde fria.

Era um segundo de um século no mundo;
Era o amargor mais doce e mais profundo
Que só nós dois no espaço compreendemos.

Era uma coisa nossa e desta vida;
Era a renúncia em deusa convertida
A palavra de amor que não dissemos.

(Oliveira, 2014, p. 44)

Para Javier González (1995) a palavra é sempre uma "manifestação profunda do ser" (1990, p. 156). Para o autor, mediante o universo poético, o poeta se apoia nos aspectos lúdicos, rítmicos e imaginários da linguagem, cuja função poética funciona como um vetor constitutivo da natureza humana. É pela palavra que o homem se coloca no plano expressivo superior a não-significação da ordem natural, pois ela, enquanto núcleo de dispersão e convergência, é capaz de nomear o mundo (González, 1990, p. 152-153). González considera o trabalho do poeta como um desenvolvimento frente aos meios de fixação e dispersão de sentido, ou seja, como um jogo de palavras que tem por finalidade projetar um grande número de significações. Nesse sentido, o escritor descobre e constrói o mundo utilizando a palavra enquanto instrumento "capaz de conter a surpreendente variedade do real", isto é, ele sabe que o uso da linguagem abre múltiplos espaços de "comunicação e de nominação dos objetos" (González, 1990, p. 156-157).

Virgínia Vendramini

A artista Virgínia Vendramini é poeta, artista plástica, escultora, e desenvolve a arte e técnica da tapeçaria. A poeta Virgínia Vendramini nasceu em Presidente Prudente (SP), em 1945. Foi para o Rio de Janeiro aos dezesseis anos, para estudar no Instituto Benjamin Constant, escolar especializada na educação de Portadores de Necessidades Especiais (cegueira). Cursou, em seguida, Português e Literatura na Universidade Gama Filho. Exerceu o Magistério durante 30 anos. Tem cinco livros publicados: *Rosas não* (1995); *Primavera urbana* (1997, ed. Blocos); *Hora do arco-íris* (1998, ed. Alba), que recebeu o Prêmio Murilo Mendes no Concurso Livros Inéditos. Em 1999, publica *Matizes*, pela ed. Blocos. Publica em 2004, a coletânea intitulada *Trajetória*: poemas. Em 2018, publica *Única Certeza.*

Escreve desde a juventude e preocupa-se mais com a expressão do sentimento do que com os aspectos da métrica e da rima. Mesmo com a total falta de visão, cria e confecciona tapetes que expõe em mostras coletivas e individuais. Virgínia Vendramini inicia em 1973 na arte da tapeçaria e somente na década de 1990 começa a expor seus tapetes. Seu trabalho com cores e formas está baseado na memória que guarda dos anos de infância, quando tinha um "pequeno resíduo de visão". (Matizes, 1999). A escritora e artista plástica Virgínia Vendramini, assim se expressa:

> Meu nome é Virgínia Vendramini. Durante 27 anos fui professora de Língua Portuguesa no Instituto Benjamin Constant. Viver, estudar e trabalhar sendo uma pessoa cega não foi a coisa mais fácil do mundo. Mas, graças ao Sistema Braille, alfabetizei-me e pude conhecer a alegria de ler. Livros foram minha primeira e mais prolongada paixão. Em Braille li meu primeiro romance e escrevi meus primeiros versos. Em *braille* estudei e aprendi a amar o meu idioma...
> (http://intervox.nce.ufrj.br/dosvox/usuarios/virginia.html)

Virgínia Vendramini cresceu enxergando muito pouco, ficando totalmente cega aos 16 anos. Seus pais davam-lhe materiais para colorir, caleidoscópios e estimulavam-na a usá-los, tais procedimentos, conservou, assim, a memória visual. Já adulta, teve contato com a arte da tapeçaria. A seguir, algumas declarações da poeta Vendramini sobre a sua criação literária e artística:

> Insisti em aprender para mostrar que eu podia. Meu primeiro tapete se chamou Alegria, Alegria e era exatamente o que ele representava para mim, naquele momento. A criação é vida para mim. Me manter criando é me sentir viva.
> [...]
> Minha cegueira não é escura e cinzenta, mas cheia de cores e formas. Em minhas obras, os desenhos nascem instintivamente, crio meus tapetes no momento em que começo a ter contato com a tela e as lãs. O resultado final sempre surpreende as pessoas e a mim mesma.
> [...]
> Eu não acreditava que meu trabalho fosse bom. Demorei muito para adquirir autoconfiança. Eu não queria que as pessoas gostassem do meu trabalho só porque era uma coisa diferente que uma pessoa cega faz e outras não fazem. Eu não queria que meu trabalho como artista tivesse esse tipo de aprovação. As pessoas ficam sempre admiradas com as coisas mais bobas, isso faz parte da maneira como elas encaram a deficiência: uma coisa mais limitadora do que ela é na realidade. Eu não queria passar por isso. Eu queria que o meu trabalho fosse apreciado, se tivesse valor.
> (http://www.artezen.org/cegueira_02.html)

Das lembranças da infância, com os manuseios dos caleidoscópios, as imagens são reconfiguradas, no tapete de Virgínia Vendramini, com suas múltiplas imagens e variedades, mescladas com cores harmoniosas:

Figura 01 – TAPETE 36 - [Caleidoscópio IV - 1996] - Virgínia Vendramini



A artista Virgínia Vendramini, em 2000, inicia nas artes plásticas, desenvolvendo pintura em tinta acrílica, pintando com as mãos. Em 2003, dedica-se à arte da escultura em cerâmica com formas abstratas. Posteriormente, desenvolve a criação de esculturas em bronze.

Virgínia Vendramini tem uma obra poético-plástica relevante, com imagens que remetem a uma constante da vida e da arte, com suas projeções estéticas e sua maneira singular

de observar as coisas e o mundo, ressignificando-os mediante seu engenho e criatividade artística, quer no ato de imaginar, de transformar arte com as mãos, com as lãs dos tapetes confeccionados, nas telas com suas cores e tintas, na escrita da palavra-poema, nas esculturas, terracota, bronze, a Artista e Poeta Virgínia Vendramini reconfigura as artes e a vida em palavras e emoções:

Magia das mãos

Mãos são seres quase à parte.
Têm mistérios, têm segredos...
São fontes do bem e do mal.
Há mãos que pedem e que doam,
Que acariciam e ferem,
Mãos que mutilam, que curam,
Que assinam sentenças de morte.

Há mãos que colhem os frutos,
Que preparam o alimento,
Que rejeitam, que acolhem,
Que fazem do silêncio música,
Que aprisionam o belo
Em cada obra de arte.

Mãos são seres quase mágicos.
Senhoras de tantos talentos,
Dádiva ao homem concedida
Para que mostre sua alma.
Mãos, ferramentas de Deus,
Espelho de sentimentos.
(Vendramini, Virgínia, *A voz da mulher na poesia do Instituto Benjamin Constant.* 2014, p. 69)

Na obra de Vendramini, poesia, pintura, escultura e tapeçaria estão entrelaçados e apresentam uma confluência de textos-imagens que evidenciam a correlação de sentidos da arte em um universo imaginário, com suas redes-imagens configurados em uma estética com suas potencialidades e sentido da arte. Ao centrar-se na essência da linguagem, a Artista Virgínia Vendramini concretiza o poder das palavras, das formas e cores enquanto mediação, comunicação, exercício de construção de sentidos, com suas heterogeneidades e transversalidades. Memória e imaginação poética estão interligadas na obra de Virgínia Vendramini. Com sua voz lírica singular, a poeta elabora seus textos poemas/ imagens/pinturas/esculturas dando-lhes sentidos, formas e um colorido singular, que exprimem um "sentimento do mundo", em que fica evidente a temática social edificada no poder das palavras e na força da linguagem poética.

Nas obras literárias e plásticas de Virgínia Vendramini, nota-se a intencionalidade da artista em organizar os espaços e as linhas do desenho no tapete, tal como em um jogo em que a emoção não está fora do tema, mas no plano da pura visualidade. Dessa maneira, Vendramini dá visibilidade às linhas e formas a partir de uma operacionalidade em que as

pinturas, tapetes e esculturas, adquirem estruturas de signo construtivo, em que há a orientação da artista no sentido de dar expressividade às linhas, pontos, planos, cores, projetadas tanto nos textos/poemas quanto nas geometrias e cores dos tapetes, das pinturas e esculturas

A arte poético-plástica de Virgínia Vendramini registra as sutilezas de um fazer poético embasado na força da linguagem, na memória e na concretização de um dizer que direciona para imagens visuais, claras, momentos de observação atenta de um eu em sintonia com o mundo circundante, com suas singelezas e maneira de (re)apresentar as coisas e os "mundos possíveis".

No "poema Bailado", o fluir temporal se presentifica e o eu lírico vê o tempo girar e "brincar de roda:

Bailado

As horas brincam de roda
Em volta da minha tristeza,
Cantando velhas cirandas,
Numa ronda que não finda,
Num eterno recomeçar...

E nas cantigas das horas,
O tempo gira em farândulas,
Sem se deter, nem cansar.

O tempo gira, as horas dançam,
Em torno da minha saudade
E o bailado em rodopios
Vai levando, leve, ligeiro,
A derradeira esperança
De ser um dia feliz.

As horas dançam, o tempo gira...
Na ronda das bailarinas
Que não se cansam jamais,
Os dias correm, a vida escoa
E eu sozinha espero à toa
A alegria que não vem.

As horas giram, o tempo voa,
A vida passa, a hora soa...
Mas o bailado não se detém.
(Vendramini, Virgínia. *Primavera Urbana,* 1997, p. 32).

Nos versos do poema, mesmo envolto em tristeza, nota-se a passagem do tempo, com seu "eterno recomeçar", em um bailado de palavras e danças, que marcam o compasso das horas e das saudades que vão girando, e resta somente a esperança.

No canto do poeta, e nas imagens poéticas, de Virgínia Vendramini, o fazer poético e as operacionalizações da arte, se abrem à vida, qual girassol, o eu lírico se volta à ciranda de solidão, com sua condição existencial, bem como nas imagens de abertura à vida, como nas do "Eu girassol".

Do ofício do verso/arte, à procura constante da poesia, o eu lírico projeta toda uma maneira peculiar de interpretar as coisas e o mundo, bem como de sentir o mundo na entrega completa do ato criador, que surge como exercício e comprometimento perante a vida e a arte, mediante a efetivação de um pensamento capaz de (re)inventar universos imaginários. A maneira como o sujeito da enunciação se projeta, faz do poeta um apaixonado pela linguagem ao compartilhar a palavra com o interlocutor, ou seja, mediante a palavra, a poesia torna-se expressão de uma mediação fraterna e de comunhão. Assim, "Diante de mim uma folha em branco/ Convida-me a escrever." (Vendramini, 1999, p. 50).

A imaginação e memória são elementos basilares no projeto poético-plástico de Virgínia Vendramini. Ao elaborar uma *poiesis* alicerçada em um mundo de significações, a poeta realiza um fazer poético que remete à condição humana: transitoriedade e permanência. Nessa perspectiva, a poeta elabora os poemas dando-lhe sentidos, formas e um colorido singular, que exprimem um "sentimento do mundo". A temática social, de Vendramini, está alicerçada numa construção poética capaz de valorizar os sentimentos de amor, participação frente aos inquietantes desafios que a vida impõe. É o desafio de vencer os obstáculos e redimensionar o pensamento frente à dura realidade cotidiana que faz do poeta um ente atento às dificuldades da vida.

No poema "E por falar em jardins...", o eu lírico mostra toda a magia que os jardins escondem, não só do verde, mas a beleza das cores, da terra, da vida que brota da umidade da terra, com suas maneiras de projetar a vida, com seus recomeços e os efeitos do desabrochar:

E por falar em jardins...

Jardins são quase sempre belos,
Mas há em cada um
Segredos e mistérios
Que não se revelam ao olhar.

O que é belo num jardim não é só o verde,
Nem as cores que explorem
Na vitrina simétrica dos canteiros.
O que é belo de verdade é o que se esconde

Na umidade da terra,
Na sombra da folhagem,
No coração das flores.

Belo é o inseto de asas frágeis,
A rosa que se desfaz no vento da tarde,
A folha que retorna ao solo.
Belo, belo mesmo não é o jardim.
Bela é a vida que a cada dia
Se extingue e recomeça,

Num infinito desabrochar,
Fruto saboroso
Que esplêndido se oferece.
(Vendramini, Virgínia. *Trajetória*: poemas, 2004, p. 70).

Mediante o ato de nomear, de operacionalizar o discurso, o eu poético projeta espaços de conscientização e cumplicidade com o leitor, no "lusco-fusco" do ocultar/aparecer da definição da beleza, com a relação da beleza dos jardins e da harmonia das cores e da vida projetadas no "infinito desabrochar", dos versos do poema.

A permanente interrogação – marca profunda da literatura moderna – gira em torno da ausência que o branco da folha sugere. Dessa forma, é pela palavra poética que a poeta Virgínia Vendramini desenvolve a contínua indagação perante a linguagem, gerando novos sentidos e possibilidades de ser. Uma das marcas da modernidade literária é o permanente ato de acreditar na linguagem. Assim, os textos de Vendramini apresentam a marca nuclear da modernidade, ou seja, a operacionalização da linguagem. Teixeira Coelho afirma que, "antes de falar de qualquer coisa, antes de apontar para qualquer realidade exterior, a obra da modernidade fala de si, isto é, fala de sua especificidade, a linguagem para qual aponta todo o tempo" (Coelho, 1995, p. 44). Os questionamentos da e na linguagem visam, essencialmente, a uma profunda reflexão sobre os fatos, pois a modernidade, no dizer desse autor, é "a interrogação, a dúvida e a reflexão" (Coelho, 1995, p. 17). Ao questionar o fazer poético e descrever o processo de criação, a poeta mantém um diálogo permanente do eu com o mundo, articulado com o encanto da linguagem, cujo fator imprescindível reside no exercício de uma *poiesis* que converge para a experiência poética centrada no encontro do ser humano com os temas antitéticos mais inquietantes, como vida/ morte, presença/ausência, ser/não-ser.

Gestos de escritas

Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira e Virgínia Vendramini (re)evocam os espaços poéticos e sociais e tecem configurações de seu eu poético feminino atento às observações de vivências, da natureza e mundos circundantes que instauram um jogo de cumplicidade com o leitor, com vistas à uma poética da busca e das confluências mítico-sociais, relacionados ao eu-natureza-cosmo, efetuadas mediante à performance enquanto "ato de presença no mundo e em si mesma", como assevera Paul Zumthor (2014).

Os poemas de Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira e Virgínia Vendramini registram o poder da palavra qual uma flor aberta marcada pelos desdobramentos das imagens poéticas e pela presença mediante a força da palavra que pela potência transforma-se em "roda viva da linguagem', como expressa Lacan. Este espelho de palavras, quer na fragmentação, quer na essência da linguagem, no estar aqui no jogo da sedução, na reflexão dos momentos e no fazer poético com o poema vivo, por inteiro, marcando presença como afirma Hans Ulrich Gumbrecht, em *Serenidade, presença e poesia* (2016), com suas epifanias, gestos de dizer e silenciar, alusão às experiências limites com a "linguagem poética" e suas "experiências estéticas", com suas superações de "paradigmas metafísicos.

Nas esferas do poema, a articulação do fazer poético e na maneira de concretizar a poesia mediante as imagens poéticas e linguagem lúdica, o Poeta faz de seu ofício do verso uma "alegria da plenitude", como diz Zumthor, o poema feito canto e encanto da linguagem/presença/mundo, com suas ramificações de uma construção poética acentuada pela Presença/Ausência, com suas modalidades e (re)evocações com sua voz vigorosa, com

bem diz Zumthor, "[...] a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado" (Zumthor, 2014, p. 84). De acordo com Paul Zumthor, "[...] muitos leitores de poesia se aplicam em articular, na solidão de sua leitura, interiormente pelo menos, os sons. [...]. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, de restituir a plenitude — por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório, pela imaginação. (Zumthor, 2014, p. 66).

Os textos de Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira e Virgínia Vendramini – lapidados no cinzel da memória – instauram um procedimento poético em que a palavra poética, pinturas e esculturas (artes plásticas) tem o poder de despertar no leitor uma atenção, voltada para as coisas mais simples, sensíveis, pois a linguagem é sinal de vida e permanência.

A memória é a tônica que movimenta os poemas e os textos plásticos, pois através das reminiscências, o sujeito lírico recorda o tempo da infância, no qual centra as suas aspirações mais ternas. Nas obras de Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira e Virgínia Vendramini, o tempo e a memória são forças mediadoras e potências capazes de interligar os fatos, as pessoas e suas ações, bem como as coisas do mundo, na maneira de dizer e de registrar mediante a poeticidade, os momentos vividos e rememorados.

Referências

ARTE & Cultura – Virgínia Vendramini: Arte em Todos os Sentidos. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bxdzFKEvN3o Acesso em: 29 jul. 2018.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BORGES, J. L. **Jorge Luis Borges**: cinco visões pessoais. Trad. de Maria Rosinda Ramos da Silva. Brasília: Editora da UnB, 1987.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

COELHO, T. **Moderno "pós" moderno**. São Paulo: Iluminuras, 1995.

GONZÁLES, Javier. **El cuerpo y la letra**: la cosmología poética de Octavio Paz. México – Madrid – Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, presença e poesia**. Seleção e tradução Mariana Lage. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

LIMA, José Lezama. **A dignidade da poesia**. Trad. José Vianna Baptista. São Paulo: Ática, 1996.

LINS, Augusto Estellita. **A magia dos signos**: ensaio de semiologia. Brasília: Editora Ser, 1996.

MELLO, Benedicta de. **A voz da mulher na poesia do Instituto Benjamin Constant** / Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira, Virgínia Vendramini. / Rio de Janeiro: Instituto Benjamin Constant, 2014.

MELLO, Benedicta de. **Luz de minha vida**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Lux Ltda, 1955.

MELLO, Benedicta de. **Vida e Obras** (poesia). Expressão Mulher-em: Benedicta De Mello, Vida e Obras (Poesia) Disponível em: expressaomulher-em.blogspot.com. Acesso em: 05 jul.ho 2022.

MELLO, Benedicta de. Disponível em: Benedicta de Mello – Brasil – Poesia dos Brasis – Pernambuco – Rio de Janeiro - www.antoniomiranda.com.br. Acesso em: 05 jul. 2022. OLIVEIRA, Mayá Devi de. In: MELLO, Benedicta de. **A voz da mulher na poesia do Instituto Benjamin Constant** / Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira, Virgínia Vendramini. / Rio de Janeiro: Instituto Benjamin Constant, 2014.

OLIVEIRA, Mayá Devi de. "Minha trajetória no IBC por Mayá Devi de Oliveira (RELATO)". Disponível em: Minha trajetória no IBC | Benjamin Constant (Revista Benjamin Constant) 1997. Acesso em: 05 jul. 2022.

RACIONERO, Luis. **El arte de escribir**: emoción y placer del acto creador. Madrid: Temas de Hoy, 1995.

VENDRAMINI, Virgínia. **Matizes**. Maricá, RJ: Blocos, 1999.

VENDRAMINI, Virgínia. **Primavera urbana**. Rio de Janeiro: Blocos, 1997.

VENDRAMINI, Virgínia. **Rosas não**. Rio de Janeiro, 1995.

VENDRAMINI, Virgínia. **Hora do arco-íris**. Varginha: Alba, 1999 (Prêmio Murilo Mendes, 1º Lugar)

VENDRAMINI, Virgínia. **Trajetória**: poemas. Rio de Janeiro: Folha Carioca, 2004. (Editoração Eletrônica: Junia Camarinha da Silva).

VENDRAMINI, Virgínia. "**Desabrochando", escultura em terracota encerada, de Virgínia Vendramini**. Disponível em: http://www.galeriamuitoespecial.org.br Acesso em: 17 abr. 2009.

VENDRAMINI, Virgínia. In: MELLO, Benedicta de. **A voz da mulher na poesia do Instituto Benjamin Constant** / Benedicta de Mello, Mayá Devi de Oliveira, Virgínia Vendramini. / Rio de Janeiro: Instituto Benjamin Constant, 2014.

VENDRAMINI, Virgínia. *Única certeza*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2018.

VENDRAMINI, Virgínia. **VIRGÍNIA Vendramini**. Disponível em: http://www.virginiavendramini.com.br. Acesso: 3 out. 2009.

VENDRAMINI, Virgínia. VIRGÍNIA Vendramini: Tapeçaria e Escultura. Disponível em: https://www.youtue.com/watch?v=jpWfOzzpXO0. Acesso em: 20 jul. 2018.ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

UM BARCO TODO SEU: A ESCRITA POÉTICA DE TAMARA KLINK

A boat of one's own: the poetic writing of tamara klink

Elis Regina Basso[1]
Orcid: https://orcid.org/0000-0001-5385-9896
Universidade Estadual do Oeste do Paraná[2]

Introdução

Te mostro minhas raízes
te entrego meu canto do mundo
fazemos a curva no corpo da minha história
(*Klink*, 2021b, p.141).

A mulher, desde os primórdios da humanidade, foi subjugada e, por muitos séculos, teve sua liberdade cerceada e seu acesso ao conhecimento negado; sua escrita foi esquecida e apagada da história, por isso, torna-se urgente realizar investigações sobre a literatura de autoria feminina. Nesta pesquisa, analisaremos algumas obras da veladora e escritora brasileira contemporânea: Tamara Klink (1997). Entre poemas, prosa poética, relatos de viagens e diários; sua escrita navega. Não nos ocupamos de um gênero literário em específico, mas de duas temáticas: o *ser* mulher e o *ser* escritora.

Tamara Klink (1997) nasceu em São Paulo, é graduada em Arquitetura pela *L'école nationale supérieure d'architecture* (ENSA) de Nantes, França. Seus pais são a fotógrafa Marina Bandeira Klink e o navegador Amyr Klink, por isso mantém contato com o mar desde a infância. Aos 8 anos, ela, suas duas irmãs e seus pais viajaram à Antártica. A mãe deu um diário para as filhas e disse que sua única obrigação era escrever cada dia um pouco do que haviam visto e vivido. Registrar seu cotidiano é um hábito que acompanha Tamara desde então, antes como obrigação, hoje como prazer.

Para Virginia Woolf (2022), a mulher precisa de dinheiro e de um quarto todo seu para poder escrever ficção. Transpondo para o nosso objeto de estudo, Tamara Klink possui um barco todo seu e a partir dele e das vivências que ele lhe possibilita ter, escreve. Ou seja, refletimos como o fato de ser velejadora e ser mulher perpassa a sua escrita.

Inicialmente, com base na Crítica Feminista, analisamos alguns textos que versam sobre a mulher, seu corpo, suas aspirações e as críticas da sociedade sobre a figura feminina. Depois, abordaremos escritas sobre a figura do/a escritor/a, sobre o modo como ele percebe a sua própria escritura, seus dilemas e seu diálogo com os leitores.

[1] Doutoranda (2024) e mestra em Letras pela Unioeste, especialista em Ensino-Aprendizagem de Línguas Adicionais pela Unila e licenciada em Letras Português-Espanhol pela Unioeste. E-mail: elisregina.letras@gmail.com
[2] Orientador Antonio Donizeti da Cruz professor associado, Sênior, do Programa de Pós-graduação em Letras da Unioeste e do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Goiás. Orcid: https://orcid.org/0000-0002-4672-7542 . E-mail. adonicruz@gmail.com

Ser mulher: corpo, espelho, caminhos

Como exposto, nesta parte do estudo, encontram-se textos que tratam sobre o *ser mulher*, a partir de alguns subtemas: o corpo feminino, sua forma física, suas especificidades; o espelho, representando como a mulher se vê e como ela é vista e julgada pela sociedade e caminhos, que aborda os lugares onde a mulher está ou esteve e aqueles que deseja alcançar. Como no poema a seguir:

> QUEM SOU Portar no corpo
> ou exportar
> pelos
> suor
> manchas
> espinhas
> rugas
> raízes
> estrias
> dobras
> vincos
> caroços
> roupas poucas
> roupas longas
> roupas sujas
> roupas feias
> roupas que brilham no escuro
> roupas feitas pra pessoas
> diferentes de você
> andar descalça
> andar depressa
> andar de barco
> andar sozinha
> andar sorrindo
> andar sem graça
> andar sentada
> andar em lugares onde não há gente
> como você
> [...]
> querer o que disseram que não é pra
> você
>
> olhar para si mesma no espelho e não
> se importar quando alguém te
> olhar feio
> olhar para o mundo sem medo de
> não caber no molde [...]
> (Klink, 2021b, p. 45-46)

No poema supracitado, os verbos: *portar*, *exportar* e *importar* são centrais, ou eu-lírico retrata o corpo feminino por meio de algumas características físicas como: pelos, suor, espinhas, rugas, estrias que são consideradas, de modo geral, o oposto da beleza, quem as tem são mulheres que não cuidam de si. Depois o que se veste é descrito de um modo crítico, como os julgamentos que as mulheres recebem ao usar as roupas que querem.

Nos versos seguintes, também utilizando a anáfora, o verbo *andar* se repete, enfatizamos o "andar sozinha" como algo condenável pela sociedade. Após há o desejo de querer ser alguém que não querem que você seja, aqui há relação com a própria vida de Tamara que foi, inúmeras vezes, julgada por querer velejar e, ainda mais, sozinha. Há a ação de se olhar no espelho e não se importar como os outros te veem. Os verbos mencionados possuem o sufixo *-portar*, relacionado com o campo semântico náutico, reforçando essa temática na escrita da autora. Como assevera a historiadora francesa,

> O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, suas formas, suas roupas, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lágrimas) são o objeto de uma perpétua suspeita. Suspeita que visa o seu sexo, vulcão da terra (Perrot, 2005, p. 447).

É este olhar misógino da sociedade que o eu-lírico apresenta em seu poema. Segundo Perrot (2007, p. 49), "A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências". Como se percebe, a mulher é julgada apenas por ser mulher, por seu corpo, por seu modo de ser, por existir. Como se a sociedade patriarcal a visse como ameaça. Como ameaça a perda de seu poder.

Em "Thyborøn II" marinheiros de outros barcos perguntam se ela está sozinha, se não falta espaço, se não falta companhia, se ela não tem medo dos "[...] homens solitários e carentes em alto-mar". Ela responde: "Nos bastamos", no plural porque se refere a si e ao barco com o qual veleja. Após, discorre sobre algumas dificuldades físicas que o barco traz:

> Mas, por menor que fosse, por mais exposto, mais nu, eu não deixaria este por nenhum outro lugar.
>
> .
>
> Nenhum conforto se compara ao de estar a sós sob o próprio teto (ou *cockpit*). [...]
>
> .
>
> Tantos são os perigos que a gente ouve quando é mulher. O mundo faz chover razões para voltarmos para a semente, guardarmos as folhas crescentes, para temer brotar, florescer, semear, e então mudar do vaso para a terra infinda. (Klink, 2021a, p. 152-153)

O eu-lírico reflete sobre a necessidade de ter um espaço só seu, neste caso, o seu próprio barco, é onde se sente segura. O que nos remete ao livro de Virginia Woolf, *Um teto todo seu*, no qual a escritora relata sobre a dificuldade das mulheres em viverem em um teto separado, tolhendo-lhes a ação de escrever, isso em meados do século XIX. Atualmente, percebemos a crítica ao teto que a velejadora escolheu estar, como se este lhe fosse impróprio ou ela

inadequada para aquele. Como pontua Woolf (2022, posição 109), "A história se repete com tanta exatidão". Séculos se passaram, mas os espaços que as mulheres ocupam continuam sendo problematizados pela sociedade patriarcal.

Refletindo sobre as perguntas dos marinheiros, ela comenta que nós mulheres somos recorrentemente alertadas sobre os perigos do mundo. Metaforicamente ela nos compara a uma planta, somos semente. Diversos são os empecilhos e as dificuldades que as mulheres passam durante a vida, os quais nos são impostos com o intuito de nos amedrontar, para que continuemos apenas em um vaso, apenas no espaço da casa, cuidando dos afazeres domésticos e dos filhos.

> A sedentariedade é uma virtude feminina, um dever das mulheres ligadas à terra, à família, ao lar. O direito doméstico assegura o triunfo da razão; ele enraíza e disciplina a mulher, abolindo toda vontade de fuga. Pois a mulher é uma rebelde em potencial, uma chama dançante, que é preciso capturar, impedir de escapar (Perrot, 2007, p. 135).

A historiadora francesa explica como a mulher é subjugada pela sociedade patriarcal, entretanto, se desejou e se deseja ocupar outros espaços, acessar, enfim, "a terra infinda" ou mais, ir além-mar. "[...] *elas se movimentam*, as mulheres. Saem, viajam, migram" (Perrot, 2007, p. 135). Como faz a velejadora Tamara e como fizeram muitas outras antes dela e inúmeras que ainda o farão, pois ainda há muitos espaços que precisamos ocupar.

O patriarcado está engendrado em nossa sociedade de tal modo que, até os homens que a veem sozinha, questionam se ela não teme ser violada. "Corpo desejado, o corpo das mulheres é também, no curso da história, um corpo dominado, subjugado, muitas vezes roubado, em sua própria sexualidade" (Perrot, 2007, p. 76). Eles a menosprezam, julgando-a incapaz de comandar um barco sozinha, de cuidar de seu próprio corpo, enfim, de viver sozinha; como se as mulheres sempre necessitassem da proteção de um homem.

Em "Jovem 2", a autora reflete sobre a diferença de tratamento que é dada aos homens e às mulheres:

> JOVEM 2
> Um escalada, uma navegação, um voo, pode ser chamado de corajoso, inspirador, generoso — ou de patético, estúpido, egoísta. Uma escaladora, uma navegadora, uma piloto, pode ser chamada de heroína, sábia, empreendedora — ou imbecil, arrogante, despreparada. Quanto maior o risco e a identificação com o gesto, mais extremos os julgamentos. (Meninos são incentivados a arriscar, meninas são encorajadas a renunciar para preservar o corpo. Disse minha vó: **o mundo todo é plateia de um homem e fiscal de uma mulher** (Klink, 2024, *on-line*, grifos nossos).

Em atividades consideradas de alto risco, como as citadas acima, os adjetivos atribuídos aos homens ressaltam sua coragem, modelo a ser seguido, reforçando sua virilidade; as mulheres são caracterizadas como heroínas, orgulhosas, salientando que tais ações não são naturais para o gênero feminino, como se só as mais inteligentes conseguissem praticar ou que elas são amadoras, reforçando que "isso não é coisa de mulher", visão misógina ainda perpetrada por muitas pessoas.

Perrot (2007, p. 136, grifos do autor) revela "A *dissemetria* do vocábulo [...] O aventureiro é o herói dos tempos modernos; a aventureira, uma criatura inquietante. A suspeita pesa sobre os deslocamentos das mulheres, principalmente das mulheres sozinhas". É justamente o que sente e vivencia a escritora enquanto mulher velejadora. Ao final do texto fazendo uma digressão no tema da postagem e reforçando sua opinião, a autora comenta sobre os estereótipos atribuídos aos gêneros desde a infância, o menino como valente e a menina que precisa cuidar do seu corpo para poder gerar e parir.

Sobre a necessidade dos homens em controlar a mulher, seja seu corpo, seja seu agir; Cixous (1995, p. 22) escreve: "*¡Que esfuerzos los de los polícias del sexo, siempre volviendo a empezar, para impedir su amenazante retorno!*" O que vem ao encontro do que falou a avó da escritora, o fato da sociedade admirar os homens e julgar as mulheres, o que, infelizmente, ainda ocorre, e muito. Em algumas postagens do *Instagram*, a velejadora também destaca o fato de ser mulher.

> MENSTRUAÇÃO
> Para quem não conhece, menstruação é o seguinte: uma dor de barriga tremenda, seguida de xícaras de sangue que escorrem da vagina e um alívio enorme "Amém, não estou grávida! – estou saudável". Lembro quando, ao fim das palestras, moças se aproximavam de mim e cochichavam: mas como você faz, "naqueles dias"? Quando voltar, quero EU perguntar à metade do planeta: como VOCÊS fazem? (Klink, 2024, *on-line*).

Ela descreve, para as pessoas que não menstruam, como é desconfortável essa característica da anatomia do corpo da mulher e que, no fim, importamo-nos por não estarmos grávidas. Destacamos o fato de moças lhe questionarem sobre o assunto por meio de cochichos, denotando um assunto tabu, algo que não pode ser dito em voz alta para toda a plateia ouvir. Além disso, usam um eufemismo: "naqueles dias", como se a palavra *menstruação* gerasse desconforto, fosse proibida, impronunciável.

Cixous (1995) aborda a necessidade da mulher criar a sua própria maneira de narrar:

> [...] *al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar* [...]. ***Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra***. (Cixous, 1995, p. 61, grifos nossos).

Deste modo, ao escrever a mulher pode se reconectar com seu próprio corpo e (re)escrever a sua própria história. Ainda hoje ela sofre preconceitos por falar de seu próprio corpo, algo natural é considerado como anormal, como sujeira e tantos outros adjetivos pejorativos que, a sociedade de maneira geral, reproduz. Deste modo, é necessário cada vez mais escrever e falar sobre o corpo feminino, sobre ser mulher.

Ao escrever "VOCÊS" se refere, como escrito na postagem, àquelas que são pobres, que estão presas, que são adeptas de religiões cujo sangue é visto como sinônimo de exclusão; também comenta sobre os lugares que frequentamos como o trabalho e a escola, como escondemos as manchas vermelhas que ficaram em nossas roupas ou em lugares onde sentamos. Questiona ainda sobre como fizeram nossas ancestrais e reflete: "Quanta energia e tempo foi desperdiçado para manter o segredo menos secreto da história do planeta Terra?"

(Klink, 2024, *on-line*). Como já exposto, a menstruação é vista como algo sobre o qual não se pode falar, mas é o corpo feminino que gere, algo que ocorre desde quando a humanidade existe, é um paradoxo considerar a vida algo sagrado, mas condenar quem a gesta.

Sobre este assunto Perrot (2007, p. 42) afirma que "[...] o que se vê é o silêncio do pudor, ou mesmo da vergonha, ligado ao sangue das mulheres: sangue impuro, sangue que ao escorrer involuntariamente é tido como 'perda' e sinal de morte [...] 'ver correr seu sangue' ou não vê-lo mais é essencial para as mulheres". Por isso, no texto em estudo, a escritora se sente aliviada ao perceber que sua "menstruação desceu" — como se diz popularmente — pois não tinha o desejo de estar grávida.

Em outra postagem, após meses com temperaturas abaixo de zero, pôde se despir totalmente:

> CORPO
> Esse corpo é meu meio. [...] Me trouxe aqui, me tirou da água gelada, me leva para passear, e me permite viver. Como pude acreditar que era feio e imperfeito? Onde estava com a cabeça quando achei que devia ser diferente? Um corpo não é destino, é uma máquina de fazer caminhos – todos que a gente desejar (Klink, 2024, *on-line*).

Ela reflete sobre o seu corpo ser um instrumento que a possibilita traçar seus próprios itinerários e alcançar seus sonhos. Questiona-se sobre como pôde se criticar fisicamente, mostrando que não se preocupa mais com a estética. Os padrões de beleza mudam conforme a época e o local, contudo sempre foram impostos às mulheres, as que ousaram e ousam ser diferentes costumam ser criticadas e olhadas com desprezo. Pois, para a sociedade opressora, "ninguém tem o direito de ser feia. A estética é uma ética", como assevera Perrot (2007, p. 50) em sua obra *Minha história das mulheres*.

Escrever(ser): entre a ficção e a realidade

Nesta seção discorremos sobre o *ser escritora*, como a velejadora se sente diante daquilo que coloca no papel, qual a importância da escrita em sua vida, o modo como ela dialoga com os leitores e ainda o fato dela considerar a existência de uma linha tênue entre a ficção e da realidade.

No excerto a seguir que faz parte do texto "Noite", a autora reflete sobre como a sua vida e a sua escrita se (entre)cruzam: "Confundo-me entre viver e registrar o que estou vivendo. De modo que, às vezes, sinto viver registrando; outras vezes, sinto que registrar é o que me faz viver. Dou-me conta de ter a contar ao estar contando". (Klink, 2021a, p. 73-74). Em muitas obras, reflete sobre as palavras, sobre seu ato de escrever, como em alguns poemas que transcrevemos.

Em "Inverter" há a relação do eu-lírico com o processo criativo:

> INVERTER
> [...]
> vivo
> por um
> triz

entre a flor
da pele e
da palavra
eu sou o
texto
escrito, eu sou o
texto
dito, eu sou o
grito a
forma falada e a
piada
eu sou a desordem expressa nos versos desemparelhados
minha paixão maior não são navios
é mergulhar
no
peito
das pessoas que leem meus
escritos
é explorar as
linhas
do que eu
devo ou não
devo
dizer
é arrasar *front*
eiras
do que me dói e
do que
me satisfaz.
(Klink, 2021b, p.76-77)

No poema em estudo há três "sujeitos": o eu-lírico enquanto pessoa física, o escritor e aquele que é apaixonado pelo mar. Entre eles, sobressai aquele que escreve. Consoante Foucault (1992),

> a narrativa de si é a narrativa da relação consigo mesmo, e nela é possível destacar claramente dois elementos, dois pontos estratégicos que vão se tornar mais tarde objetos privilegiados do que se poderia chamar a escrita da relação consigo: as interferências da alma e do corpo" (Foucault, 1992, p. 157).

Na obra poética em análise, percebemos essa relação entre corpo e alma, o eu-lírico relata que está entre a pele e a palavra, sua parte física se mistura com sua escrita. De modo que, metaforicamente, ele se corporifica no texto, seja falado, seja escrito, por meio de gritos ou de piadas. E de posse da metalinguagem afirma ser desemparelhado como os versos que escreve, não segue a ordem, a métrica; o que se relaciona com o título "Inverter", não é o corpo que fala, a fala é o próprio corpo.

Agamben (2018) defende o ato poético como vontade de potência e de não-potência, "o homem é o vivente que existe eminentemente na dimensão da potência, do poder e do poder-não" (2018, p. 65). Deste modo, o escritor pode escrever, tem a possibilidade de realizar este ato, mas pode ou não o fazer. Nos versos: "do que eu/devo ou não/devo/dizer", esta ambivalência se presentifica, a dúvida do eu-lírico sobre dizer ou não dizer; ou melhor, sobre o "dever", que pode ser o desejo dele em falar algo, o que ele acredita que o leitor deva saber, ou ainda, o que a sociedade de maneira geral, acredita, espera que aquele que escreve o faça. Observa-se, portanto,

> [...] o ato de criação como uma complicada dialética entre o elemento impessoal, que precede e ultrapassa o sujeito individual, e um elemento pessoal, que lhe resiste obstinadamente. O impessoal é a potência-de-, o gênio que impele para a obra e a expressão; a potência-de-não é a reticência que o individual opõe ao impessoal, o caráter que resiste com a tenacidade à expressão e deixa nele a sua marca (Agamben, 2018, p. 70).

Assim, no poema ora estudado, o sujeito individual, enquanto "pele", representado pelo físico, percebe-se interpelado por suas palavras que querem tomar corpo. Nesta obra, o eu-lírico permite se expressar e usa a sua potência-de; a palavra é dita, é escrita, por fim. Nos versos finais, há um jogo com a palavra *front*, a parte da embarcação que fica à frente do veleiro, com "fronteiras"; o eu-lírico ultrapassa as barreiras físicas e também as metafóricas, ao escrever "emerge" de seu eu interior ao mesmo tempo em que pretende "imergir" naqueles que o leem.

Ademais, nos versos: "do que eu/devo ou não/devo/dizer", é possível interpretar que, a autora sendo mulher, pode se sentir julgada e reprimida ao dizer ou escrever o que pensa. Para Showalter (2004, p. 39), "Os buracos no discurso, os espaços vazios e as lacunas e os silêncios não são os espaços onde a consciência feminina se revela". Temendo ser criticada pela sociedade patriarcal, a escritora pode deixar de expressar o que deseja.

No poema a seguir há um diálogo com o leitor:

JOGO
Você
me lê e
tenta me achar nessas
palavras
anônimas
uniformes
limitadas
tenta me achar nessa
combinação
de pressa e intuição
você acha que me vê, mas
vê dilemas
digestões
traduções
do mar revolto ou liso

que me traz e me leva a escrever
você acha que me lê
mas lê sí
la bas le
tras junt a das
lê sistemas
eu minto para você
porque não cabe
o infinito em um joguinho
de peças prontas e combinações
e escrevo
justamente
pois justapondo peças eu
minto à mente
e faço o mundo parecer mais
universal
do que ele é
.
.
.
pensa viajar comigo
mas posso dizer que viaja
só
derramado entre sentidos que
só você
dá para as palavras.
(Klink, 2021b, p. 60-61).

A língua é um sistema, um conjunto de sílabas (cuja palavra apresenta metalinguagem, pois é separada por sílabas), metaforicamente é um jogo de peças de montar, não há blocos, mas sim letras. Assim, o eu-lírico tece a sua escrita e imagina um mundo maior do que o existente, visto que as palavras permitem diversos arranjos linguísticos e inúmeros sentidos. Sobre isso, ele comenta que o leitor busca encontrar sentidos para o texto, busca a "voz" de quem escreve.

Para o eu-lírico, as palavras não têm nome e representam os problemas e os pensamentos do mar, os quais são refletidos nas palavras que compõe. Na estrofe final, ele afirma para o leitor que este não viaja consigo, mas sozinho, pois o modo como ele lê é a maneira como interpreta o mundo.

Segundo Collot (2004, p.168), "[...] através dos objetos que convoca e constrói, o sujeito não expressa mais um foro íntimo e anterior: ele se inventa desde fora e do futuro, no movimento de uma emoção que o faz sair de si para se reencontrar e se reunir com os outros no horizonte do poema autor". Deste modo, aquele que coloca as palavras no papel não se vê refletido no que escreve, são os leitores quem (re)escrevem o poema e nesta ação (re)criam o escritor, enquanto este, ao exteriorizar-se por meio das palavras, também através delas se inscreve; pois "o sujeito lírico virá a ser 'si mesmo' apenas através 'da forma realizada do poema', que encarna sua emoção em uma matéria que é ao mesmo tempo do mundo e de palavras" (Collot, 2004, p. 166). Portanto, ao criar o poema o poeta se (re)escreve.

Consoante Barthes (2012, p. 355), o autor, o sujeito enunciador do texto "[...] é um 'eu' de escritura, cujas ligações com o 'eu' civil são incertas, deslocadas". Deste modo, aquele que lê não conhecerá o escritor em sua realidade, e sim uma versão dele. Ademais, "[...] o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura" (Barthes, 2012, p. 62), desta maneira, assim como o autor não detém as múltiplas significações do escrito, o leitor tampouco tem domínio sobre o modo como lê. No poema em estudo, o eu-lírico (re)lembra o receptor de sua obra sobre este fato, de certa maneira, eximindo-se diante das possíveis interpretações deste.

Valendo-se da mitologia grega, na postagem abaixo há reflexões sobre a escrita:

> MINOTAURO
> O que seria dos pensamentos sem palavras? [...] Sinto que só penso porque escrevo. São as palavras arquitetas da imaginação, tijolos das ideias, construtoras da memória. [...] Minhas linguagens parecem se gastar. Repito gestos, não vejo olhares, sinto repetir as mesmas coisas, usar sempre as mesmas palavras em ordens diferentes. Me sinto **Teseu** no **labirinto** do **Minotauro**. Escrevo frases sem sentido, dou em corredores sem saída. Acho que avanço mas me repito, andando em círculos. O Minotauro é o mundo que tento alcançar com relatos. Meu guardião, minha **Ariadne**, é o leitor, que me joga um fio invisível e para que eu ache o caminho de volta. (Klink, 2024, *on-line*, grifos nossos).

Neste texto há a relação entre as palavras e as ideias que, ao se juntarem, permitem algumas ações, como: pensar, escrever e imaginar. Além disso, há alusão à mitologia grega, deste modo, o eu-lírico é Teseu perdido no labirinto, o Minotauro é o mundo que ele almeja atingir com sua escrita e o leitor é Ariadne. O eu-lírico tem a impressão de dizer sempre o mesmo, sente-se perdido em meio às palavras, mas continua escrevendo e busca a salvação nos leitores; como um herói espera que aqueles que o leem se apaixonem por sua escrita e o libertem do aprisionamento em que se encontra.

Blanchot discorre sobre a solidão do escritor:

> A obsessão que o vincula a um tema privilegiado, que o obriga a redizer o que já disse, por vezes com o poder de um talento enriquecido mas outras vezes com a prolixidade de um redito extraordinariamente empobrecedor, sempre com menos força, sempre com mais monotonia, ilustra essa necessidade em que aparentemente se encontra de retornar ao mesmo ponto, de voltar a passar pelos mesmos caminhos, de preservar no recomeço do que para ele jamais começa, de pertencer à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade" (Blanchot, 1987, p. 12-13).

É justamente essa reflexão que a autora faz em "Minotauro", ela percebe a necessidade de dizer o já dito, sente-se voltando ao início, isso lhe aflige de modo a recorrer à literatura para representar a sua inquietação, contribuindo para a noção do eterno recomeço; este descolamento da realidade também aparece em outros textos da autora.

Em "EQUINÓCIO/Hoje me parece igual ontem. [...] sei que vivi cada dia sem pular nenhum, mas não consigo distinguir um do outro. Tudo parece misturado na memória. Lembro mais das palavras que usei para descrever do que das coisas descritas" (Klink, 2024,

on-line) e em "SEM FIM/[...] Preciso voltar nos diários de antes para saber o que já escrevi, porque os dias se confundem. Me sinto num longo dia que nunca acaba" (Klink, 2024, *on-line*); percebemos como ela perdeu a dimensão do tempo cronológico, os dias parecem se repetir infinitamente.

É por meio da escrita que ela busca se (re)encontrar, seja por lembrar do que escreveu, seja por reler o que registrou. Para Blanchot (1987, p. 19), o diário é um memorial no qual o escritor deve recordar-se "de si mesmo, daquele que ele é quando não escreve, quando vive sua vida cotidiana [...], mas o meio de que serve para recordar-se a si mesmo é, fato estranho, o próprio elemento do esquecimento: escrever". Visto que o autor se esquece do que escreve, entretanto, enquanto escreve, se esquece quem se é.

Considerações Finais

Em síntese, para a autora, o corpo é "uma máquina de fazer caminhos", mas é transitória, já "[...] as ideias duram, duram porque tem vida própria, vagueiam soltas" (Klink, 2024, *on-line*). O que resiste ao espaço-tempo são as palavras, palavras pensadas, palavras imaginadas, palavras sonhadas, palavras escritas, palavras vividas.

Para Cixous (1995, p. 54), a mulher [...] *materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo. En cierto modo, inscribe lo que dice. [...] la mujer arrastra su historia en la historia*. Deste modo, a partir da problematização do *ser mulher* e do *ser escritora*, buscamos resgatar como Tamara Klink se expressa através do seu corpo-palavra e de seu corpo enquanto velejadora, de modo a se circuns-crever, se re-escrever e se trans-crever no espaço-tempo que habita; o que poeticamente ela re(vela) na epígrafe desta pesquisa.

Na primeira seção deste estudo, refletimos sobre como a mulher é julgada por seu corpo, características naturais como as estrias, os pelos e a menstruação são criticadas, há um padrão de beleza exigido pela sociedade. Da mesma forma o desejo de estar sozinha, seja em que espaço e como for, como andar sorrindo ou velejando é condenado. Na segunda sessão, compreendemos como a escrita e a vida de Tamara se (entre)cruzam, como escrever lhe é uma necessidade vital; aparecem ainda seus diálogos com o leitor e as problematizações de ser escritora, como a sensação de escrever sempre o mesmo e a dúvida entre dizer ou não dizer algo.

Assim, esperamos contribuir para com a ampliação de estudos sobre a escrita feminina, em especial, aquela que versa sobre o "eu". Ademais de possibilitar reflexões sobre os espaços que a mulher ocupa na sociedade atual; os rios e os mares de sua imaginação transcendem o espaço físico, seu estar no mundo vai além-mar.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato**: ensaios sobre criação, escrita, artes e livros. Tradução Andrea Santurbano e Patrícia Peterle. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2018.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução: Mario Laranjeira. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012. (Coleção Roland Barthes).

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: **O que é um autor?** 9.ed. Lisboa: Passagens: Vega. 1992. pp. 129-160.

CIXOUS, Hélène. **La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura**. Tradução: Ana María Moix e Myriam Díaz-Diocaretz. Barcelona: Anthropos: Madrid: Comunidad de Madrid: Consejería de Educación. Dirección general de la mujer, São Juan: Universidad de Puerto Rico, 1995.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. **TERCEIRA MARGEM**: **Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**. Tradução: Alberto Pucheu. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Faculdade de Letras, Pós-Graduação, Ano IX, n.11, 2004.p.164-176.

KLINK, Tamara. **Mil Milhas**. São Paulo: Peirópolis, 2021a.

KLINK, Tamara. **Publicações do Instagram**. Disponível em: https://www.instagram.com/tamaraklink/ Acesso em: 10 março 2025.

KLINK, Tamara. **Um mundo em poucas linhas**. São Paulo: Peirópolis, 2021b.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Tradução: Viviane Ribeiro. Bauru, SP: Edusc, 2005. Coleção História.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Tradução: Ângela M. S. Côrrea. São Paulo: Contexto, 2007.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução: Deise Amaboral. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Tendências e impasses**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. pp.23-57.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Tradução: Vanessa Barbara. Rio de Janeiro: Antofágica, 2022. *E-book*

A MULHER NA HISTÓRIA DA MÍDIA SUL-MATO-GROSSENSE: POESIA, POETA E POETISA EM "O INICIADOR", EM CORUMBÁ, DE 1879 A 1886

Women in the history of the media in Mato Grosso do Sul: poetry, poet and poetess in "O Iniciador", in Corumbá, from 1879 to 1886

Rosália Aparecida da Silva[1]
https://orcid.org/0000-0002-9474-6588
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/Instituto Federal de Rondônia

Introdução

Esta análise foi pensada para o "ST 10. Memorial de (r)ex(s)istências: representações, práticas, políticas e/nos estudos literários" do IV Seminário Internacional de Crítica Feminista e Autoria Feminina: representações e práticas feministas, realizado em maio de 2025 na UFMS. Nesse sentido, a proposta é uma aproximação de minha pesquisa de doutorado, com recorte no primeiro jornal impresso da região do atual Mato Grosso do Sul[2] (MS): "O Iniciador", de Corumbá. A intenção é apontar questões que estavam sendo discutidas no início da imprensa regional, de forma quase como que observar uma pintura, que traz um fato ou fenômeno ali exposto, questionar sem tentar tirar do passado algo que ele não pode nos oferecer. Sabemos que não nos davam direitos iguais, o que ainda hoje é uma luta (das ruas, da academia, de vários espaços). Nós mulheres temos denunciado o projeto de obliteração, em que tentam apagar nossos vestígios nesta prática discursiva de construir existências.

Sabemos que as mulheres não ganhavam destaque nas letras na sociedade oitocentista. No entanto, como isso ocorria regionalmente ainda merece estudo. O jornal impresso *O Iniciador* tem arquivo dentro do período inferior a dez anos (de 1879 a 1886), a partir da edição 182, dois anos após o lançamento da primeira edição. Possui como principal característica ser um periódico noticioso e literário, publicado 2 vezes na semana e editado em 4 páginas e 3 colunas. O "redactor[3] e editor" é Silvestre Antunes Pereira da Serra, o "director" é Manoel Antônio Guimarães, que também assinam como "proprietários-fundadores". Por quatro décadas os registros de mídias locais (atual MS) da hemeroteca da Biblioteca Nacional Digital são somente de Corumbá.

Usando a ferramenta de pesquisa disponibilizada pela própria biblioteca virtual, o número de resultados diante de um *corpus* de 169 localizações (singular e plural), as palavras femininas ("poetisa" ou "escriptora") são ínfimas perto da busca pelo referente masculino ("poeta" ou "escriptor"), ou os citados na busca por "poesia". Fazendo um adendo, defendo o movimento de releitura da palavra "poetisa", mas para uma busca no período anterior a 1900 nos é muito útil. Adrienne Kátia Savazoni Morelato (2019) escreve sobre a nomenclatura em "Por que poeta, e não poetisa?"; e do mesmo modo estou ao lado de Nina Rizzi (s.d) quando a escritora pensa na força de umA poema.

---

[1] Jornalista no IFRO. Doutoranda em Comunicação no PPGCOM/UFMS. Mestra em Letras pela UNIR. Integrante do Grupo de Pesquisa GET/IFRO. Bolsista CAPES Demanda Social. E-mail: rosalia.silva@ifro.edu.br

[2] Criação de Mato Grosso do Sul ocorreu na década de 1970. Cf. Lei Complementar nº 31/1977. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lcp/lcp31.htm. Acesso em: 15 jun. 2025.

[3] Manteremos ao longo do texto a grafia conforme estava na publicação à época.

Voltando ao estudo, o resultado das localizações é, também, muito discrepante quando analisado se a autoria é internacional/nacional ou regional. Porém, o que nos interessa para a análise à luz da crítica feminista é a questão de como, na prática, são apagadas as condições das mulheres de serem sujeitos do próprio discurso (Figueiredo, 2023); ou como se dá aqui esse "direito" à canonização, observando pelo prisma de quem conseguia ter o nome neste rol de "escolhidos" (Muzart, 1995). De forma que o objetivo é compreender o cerceamento de liberdade das mulheres deixadas longe desse conglomerado de poder intelectual/moral (Segato, 2022). Uma vez que não haveria/há essa participação masculina na mídia (como citados ou como profissionais ou donos da imprensa) sem a "colonização interna" destinada às mulheres, para que fiquem confinadas ao lar (Cavallero; Gago, 2024).

O início da mídia regional no Sul de Mato Grosso

Dos últimos anos de 1800 até as duas primeiras décadas de 1900, Corumbá era uma das principais referências no jornalismo regional do então estado de Mato Grosso. O município sediou diferentes empresas jornalísticas, e até 1920 é a única cidade do atual território de Mato Grosso do Sul a ter registros de jornais disponíveis na Hemeroteca Digital da Fundação Biblioteca Nacional. Aqui o estudo se volta para o jornal "O Iniciador", que tem como subtítulo "Jornal Commercial Noticioso e Litterario", e posteriomente passa a subscrever também "Legalidade, Justiça, Ordem e Liberdade". Fernandes (2024) conta a história do jornal *O Iniciador*, que teve sua primeira edição lançada em 18 de janeiro de 1877, sendo desta maneira reconhecido como o primeiro jornal instalado entre as cidades do que é agora Mato Grosso do Sul. É deste jornal que retiramos para análise as passagens de recorte para estudo.

Dentre as quase 170 localizações (para os vocábulos "poetisa", "poetiza", "escriptora", "escritora", "poeta", "escriptor", "escritor" e "poesia"), quando a palavra é "poeta" há 38 localizações na ferramenta de pesquisa, disponibilizada pelo *site* da Hemeroteca. Contrariamente, na busca por poetisa/poetiza somente encontramos um resultado, o da brasileira "D. Elisa de Saibro". Observando os resultados para os homens, há uma centralidade nos nomes mundiais. Vejamos em resumo:

• O poeta Camões aparece pelo menos cinco vezes: falando da chegada de um busto da Europa para a Corte no Rio de Janeiro; de ser "o maior poeta de todos os tempos" (edição 65/1880); na edição 66/1880 publica-se a "secção camoniana": com 3 colunas de homenagem a Camões, incluindo poemas de J. Bonifácio e Carlos França; também é falado na edição 52/1881; e liga-se o poeta a Portugal (edição 37/1884).

• Victor Hugo aparece seis vezes: "o grande poeta Victor Hugo" (edição 79/1880); traz-se que "era natural que todas as mulheres se unissem a fim de mostrar ao imortal poeta, a quem devem tantas inspirações generosas, tantas horas de verdadeira emoção, que o seo coração comprehendeo o grande coração do vate" (edição 37/1881 de 8 de maio), volta a aparecer nas edições 45/1881; 62/1881; 64/1883 e 65/1882 (neste último, Victor Hugo lança livro Torquemada).

• Entre os internacionais também são citados: poeta nacional da Polônia Adam Micheiwicz; Breton, pintor e poeta; Camillo Desmoulins da Itália, que é descrito como poeta e orador (edição 69/1881); Alfredo de Musset "o poeta mais ingênuo, menos hábil no officio" (edição 12/1881), e volta a ser citado (poeta Alfredo Musset) pela morte do irmão; Villiers de I'Isle Adam, romancista e poeta de talento (edição 42/1883); "grande poeta hespanhol Calderón de la Barca" (edição 52/1881); e Heirburg (edição 27/1883).

• Dos brasileiros: "o notável poeta brasileiro Luiz Nicolao Fagundes Varella" (edição 92/1880); morte do "estimado advogado, publicista, poeta e literato, Dr. F. Ferreira de Menezes, proprietario e redactor da Gazeta da Tarde, da corte" (edição 63/1881); morte do poeta vassourense: "Orador fluente, escriptor brilhante, poeta ameno, conversador conceituoso, Domiciano Leite reunia a estas qualidades de espirito as mais bellas qualidades do coração" (edição 67/1881); "O Sr. Gonçalves Crespo recitou sua esplendida poesia O Cura Santa Cruz" (edição 82/1881); "Faleceu em Lisboa o distincto poeta Gonçalves Crespo" (edição 55/1883); Pedro Nunes, de "uma excelente poesia" (edição 25/1882); Affonso Celso Junior, poeta das Tellas Sonantes (edição 33/1883); "A musa moderna' - volume de excellentes poesias do distincto poeta e crítico, já vantajosamente conhecido, o Sr. Damasceno Vieira" (edição 30/1886); tem-se também uma espécie de poesia-conselho assinada por Dr. Bugio (edição 12/1881); "Soneto" G. Braga e assinado por S. Ferrão (edição 16/1882); "Uma lagrima" Palmyro e assinado por F. J. R. (edição 24/1882); e sobre o decênio da morte de Castro Alves (edição 47/1881).

A palavra "poesia" resulta em 19 localizações: "Poesia do Sr. Silvestre Marques da Silva Ferrão dedicada ao nosso insigne compatriota Carlos Gomes" (edição 69/1880) e cita Camões; Ressurreições (177 páginas), pelo "illustre medico e litterato Dr Castro Lopes" (edição 80/1880); poesia de Sr. Dr. Joaquim J. Teixeira e do Sr. Octaviano Hudson (edição 97/1880); "Poesia imperial" de "S. Magestade o Imperador o Sr. D. Pedro II" (edição 38/1881); "O Genio" - O Neophyto (edição 46/1881); "O genio e a hyperbole" - Neophyto - debate com J. M. (edição 53/1881); poesia de Lord Byron (edição 69/1881); "Teu nome" - Palymo (edição 90/1881) Corumbá; e por fim uma poesia de Victor Hugo (edição 65/1883).

• Com a busca por poesia também aparecem alguns erros da ferramenta disponibilizada pelo jornal (localizam-se palavras como posta e proposta). Sendo que a palavra poeta descrita de forma geral aparecem 6 vezes, como no exemplo de que se conta uma pequena história de "Uma Sra. casada, jovem e formosa, porém sem filhos, dizia em uma reunião […]" algo em relação ao marido ser bom poeta, músico, pintor e matemático (edição 33/1881).

No plural "poesias" há 25 ocorrências, sendo elas: de Victor Hugo (edição 16/1880); na edição 69/1880: "O folheto contém excelentes artigos e poesias dos Srs. Dr. Aprígio Guimarães, Dr. A. de Sousa Pinto, José J. Martins Junior, F. A. Ferreira da Costa, Cunha Mello Sobrinho, V. Chaves Junio, Eduardo de Carvalho, Alfredo Falcão, Izaias de Almeida e Victorino Palhares"; na edição 64/1881: Foram premiados: na Alemanha, Edmundo Dorer; na França, Francis Melvil; na Hungria, Gaspar Oltvanyi; na Bohemia, Ivatopluck Cech; na Polonia, Platon Kostochi; e em Portugal, Francisco Gomes de Amorim; Barão de Javary (João Alves Loureiro) - poesias em italiano (edição 22/1882); E mais duas vezes aparece para "poesias" temas mais gerais e cerca de 10 anúncios do "Almanach Pariziense - Album litterario e artístico - Anno 1883 - editado por Sant'Anna Nery".

Na busca por "escriptora" são 3 ocorrências, sendo uma delas um erro de busca (porque aparece a palavra "escritura"). As outras duas aparecem assim: morte do jornalista francês Emilio Girardin: "A sua primeira mulher foi Delphina Gay, a famosa e ilustre escriptora que mereceu o nome de 'Decima musa'" (Edição 59/1881); e alguma acusação contra Emilio Girardin ("[…] ser o chefe dos espias prussiano em Pariz! A carta estava assignada por uma senhora, Mme. Grauz, conhecida como escriptora de pouca monta"), na edição 20/1881.

E quando se pergunta por "escriptor", apresenta-se 60 resultados. Em contraste, com "escritora" nada aparece, e com "escritor" continua havendo 60 resultados. De forma a tentar finalizar essa questão mais quantitativa, a busca no plural "poetas" leva-se a 12 citações, tais

como a epígrafe do texto "O genio e a hyperbole" que traz os seguintes versos: "Poetas por poetas sejáo lidos, / Poetas, por poetas entendidos. / G. de Magalhães" (Edição 49/1881). Ainda nessa edição, 49/1881, J. M. vai discutir a poesia local de Neophyto, que não fica claro sé é um morador de Corumbá e região. E na edição 62/1881, O Neophyto responde ao Sr. J. M.

E de forma geral, a palavra "poetas" aparece umas 5 vezes. Há algumas poesias como 'Vozes intimas' - A depositante (seria mulher?), disponível na edição 86/1881; a edição 86/1881 tem "A nhó Chico vagabundo" de O Quínquim; fala-se na edição 17/1882 de "Poetas de Homero até Camões, Ulysses"; de "Dr. Luis Delfino o mais inspirado dos nossos poetas existentes" (edição 29/1882); Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda (edição 37/1884).

Na edição 53/1881, aparecem listados alguns poetas (Castro A.; Joáo de Deos; A. J. Lessa, F. X de Novaes; B. Guimarães; Narcisa Amalia; G. Junqueiro; D. B. de Barros e outros). Em consequência de na lista constar o nome feminino Narcisa, fiz a procura especificamente pelo nome dela em *O Iniciador*, na tentativa de encontrar algo mais sobre a poeta. E na edição 54/1881 está uma espécie de trecho do prefácio das "Nebulosas", livro de Narcisa Amalia. Para conhecer mais sobre ela: foi poeta (Cf. Teixeira; DeLuca, 2020), primeira jornalista profissional brasileira, professora, tradutora e primeira mulher a ser da Academia Paulista de Letras. "Nebulosas" foi seu primeiro e único livro publicado. Narcisa Amalia de Campos (03/04/1852 – 24/06/1924) viveu (nasceu e morreu) no estado do Rio de Janeiro.

O trecho que cita o livro e texto da poeta está disponível na edição número 54 (ano 4), datado de 7 de julho de 1881, de *O Iniciador*, e tem por título "Coincidencia e verdades." (O Pasmado, 1881). Entretanto, logo na introdução verificamos que não é exatamente o texto de Narcisa Amalia, é uma espécie de releitura/tradução que o autor faz, pois inicia com: "Relendo o Prefacio das Nebulosas, de Narcisa Amalia, deparei com o seguinte trecho que vai reproduzido com poucas alterações" (O Iniciador, 1881, p. 02). Podem ter sido "poucas alterações" mesmo, ou ter sido só o recorte, mas por este preâmbulo antevemos que há um acompanhamento de um olhar, um direcionamento desejado, um estar ao lado da escritora no que ela vai poder dizer naquele jornal.

De antemão, encontramos que não há ali uma existência em si a possibilitada à poeta Narcisa Amalia. É uma forma de ser apropriada pelo masculino, que a faz re-existir naquela mídia sob o crivo permitido pelos proprietários/editores a ela. Não estamos negando que os demais que transitavam por aquelas páginas tinham pleno modo de existência e veiculação, estamos verificando na descrição do parágrafo o tratamento dado a uma das raras escritoras que furaram o obstáculo de ser publicada naquela mídia regional.

A mulher no início da mídia local

A publicação no periódico corumbaense, divulgando a poeta Narcisa Amalia, e mesmo a circulação daquela mídia impressa como um todo está separada de nós pelo distanciamento do tempo. Apesar disso, dá para inferir que se foi aceito e publicado é porque tinha as qualidades necessárias para o jornal daquela época, num contexto que estamos observando pelos dados encontrados, até o momento, de apagamento de representação feminina. Para nos aprofundar na questão, analisemos o recorte completo:

> Relendo o Prefácio das NEBULOSAS, de Narcisa Amalia, deparei com o seguinte trecho que vai reproduzido com poucas alterações:

'O publico de hoje, como de todos os tempos, sevandija a virtude e ajoelha ao vicio.

Vemos os bons descahidos,
Os máos bastante elevados,
Os sensatos desvalidos,
Os sem virtude cabidos
Por meios falsificados.

Vemos honrar lisonjeiros,
Os justos se aniquilarem,
Caber o mexeriqueiro,
Os mentirosos medrarem,
Desmedrar o verdadeiro.'

E no C. de mentiras:
'As maximas da verdade,
No coração do prudente,
Vão dispor honestidade:
Não ha vida mais contente,
Nem mais saborosa idade,
Se por caminho decente
Se conduz a mocidade
.....
Como póde, em tanta lida,
Frouxo, inerte mandriáo
Pelas lojas de bebida
Co'uma vida de poltrão,
Recostado nos bufêtes
Com licores e cafés,
Governar os gabinetes?"
O pasmado.

A primeira parte, realmente consta no prefácio do livro "Nebulosas": sendo a parte final de um texto iniciado na página anterior da obra original. No caso do parágrafo citado pelo jornal, no livro de Narcisa Amalia assim está: "O publico de hoje, como **o** de todos os tempos, sevandija a virtude e ajoelha ao vicio; **proscreve o crime e fica a probidade**" (Amalia, 1872, p. VI, grifos meus). Como se vê, o texto do parágrafo era um pouco maior, havia uma frase final, e conforme grifado acima, nota-se a ausência de artigo "o" na parte transcrita pelo jornal corumbaense. Além disso, os 8 primeiros versos realmente estão na mesma página do livro "Nebulosas" dentro do prefácio, porém, com a assinatura expondo claramente a autoria do poeta "Garcia de Resende". No jornal, quem escreveu o faz referenciando erroneamente e colocando na voz da poeta Narcisa Amalia um texto que é de um homem. Já o texto que dá sequência no jornal, previamente nos dado como sendo da poeta do Rio de Janeiro, ao lermos "Nebulosas" não o encontrarmos. Ficamos na dúvida se é de um outro poeta, ou se é de autoria de quem está citando no jornal Narcisa Amalia, se de Garcia de Resende ou de autoria própria daquela mídia.

Analisamos como representações no poema publicado e dado como de Narcisa Amalia dentro de uma perspectiva de geração de entendimento da realidade. E nos perguntamos quem tem o direito de falar e quando fala pode fazer sob que ângulo? O trecho escolhido está levando a uma compreensão errônea do livro da poeta, que foi publicado nove anos antes de ser citado em Corumbá. A obra é de 1872 e o jornal é de 1881. A existência de Narcisa Amalia ficou ainda mais condicionada pelo recorte escolhido, e por ter sido publicado contendo outros como sendo dela a autoria. Ela teve um texto de um terceiro poeta tido como sendo seu. Se quem assina o texto é "O pasmado", qual foi a intenção ao trazer o nome do livro e da autora e o complementar com outras informações, mesmo tendo anunciado que fizera poucas alterações?

A diagramação do jornal da época igualmente contribui na confusão da nossa leitura atual (o público da época estaria acostumado, compreenderia melhor aquele formato? Não sabemos. De qualquer modo inferimos que influencia o modo da leitura, de ontem ou de hoje estar entre aspas e não trazer os devidos créditos). Esse formato incerto de disposição/exposição da informação nas colunas/títulos/subtítulos vai perdurar até a revolução estética e profissionalizante que a imprensa brasileira vai passar após a primeira metade do século XX. De modo que o desenho do jornal feito especialmente nesta referência a Narcisa Amalia é uma estética que de algum modo interfere na aparição feminina. É mostrado o que interessou ao editor no texto dela, que efetuou modificações para cumprir um discurso que desejava realizar. Ou seja, as marcas de quem escrevia (editores ou proprietários) fica ora subentendido e ora mais na superfície das notícias. De qualquer forma, mediou o conhecimento que chegou ao público.

Visto esse caso em particular, agora voltemos ao único resultado para "poetisa". Ressalta-se que mesmo tendo no parágrafo a palavra escriptora não havia aparecido na busca pelo referido termo (escritora/escriptora). Por outro lado, é a única página que aparece quando a palavra buscada é poetisa. Encontraremos mais uma vez a mulher tendo espaço na época para aparecer, só que amparada por outras figuras masculinas. No artigo, lemos:

> **MAIS UMA ESCRIPTORA BRASILEIRA** - A ilustre poetisa brasileira D. Elisa de Saibro, que diz um collega, escreve no Rio de Janeiro um poema sob o titulo de TIRADENTES PERANTE A HISTORIA.
> O poema foi oferecido ao ilustrado escriptor Sr. Francisco Cabral. (O Iniciador, 1880, p. 2)

Publicado na segunda página do jornal *O Iniciador*, de 15 de agosto de 1880 (Edição 66, ano IV), o texto inicia com caixa alta, negrito e destaque para o fato de ser "mais uma escritora brasileira". Subtítulo de seção que nos chama a atenção, pois havendo outras mulheres de letras, onde estariam essas demais escritoras brasileiras que pouco vimos transcritas no jornal *O Iniciador*. Outro ponto que chama a atenção é o "D.", qualificando a poeta Elisa de Saibro como uma mulher possivelmente casada (e apta a aparecer publicamente no jornal por sua amparada dignidade no matrimônio/esposo). Na sequência, ela que é apresentada como uma "ilustre poetisa brasileira", porém, necessita ser levada por um "colega" para ser divulgada no jornal do sul de Mato Grosso. Na sequência, o título dado ao poema mostra que homenageia um homem importante no País, referenciado na história até os dias atuais, sendo referência no feriado nacional (Tiradentes). E por fim, mesmo sem de fato aparecer o poema escrito por Elisa, mostra-se que "O poema foi oferecido ao ilustrado escritor Sr. Francisco Cabral" (O Iniciador,

1880, p. 2). E na sequência já vem uma notícia da Espanha, pois o jornal trazia na maioria das vezes informes breves.

Pensando mais na questão do "dona", poderíamos recorrer a Gayle Rubin (2017) para compreendemos que não é uma divisão puramente biológica a que estamos inseridas. Há uma necessidade (imposição) social de formação uma unidade econômica inscrita com os laços criados a partir do "casamento" e consequentes "sistemas de parentesco" dele formado. Essa união construída conforme cada sociedade é que transforma o sentido social definido para "homens" e "mulheres". Conforme palavras da autora: "No nível mais geral, a organização do sexo é baseada no gênero, na heterossexualidade compulsória e na imposição de restrições à sexualidade feminina" (Rubin, 2017, p. 31). A autora encontra direitos sobre os corpos assimétricos entre homens e mulheres, ou de diferença que realça superioridade entre os primeiros ("aquele que troca") e as que vêm em segundo ("aquilo que é trocado"). Na materialidade do texto, encontramos essa superioridade a um dos sexos, quando pelo menos quatro marcadores masculinos apadrinham Elisa de Saibro a ser citada (o marcador social "dona", o colega dos redatores, o mártir nacional e o poeta a que o texto teria sido dedicado; isso sem incluir aí os próprios editores daquela publicação).

Aportes finais

O objetivo do estudo era o de analisar como se efetivou regionalmente a presença literária feminina na mídia impressa do primeiro jornal da região que é hoje Mato Grosso do Sul. Vimos como se deu (ou não) a presença da mulher na história da mídia sul-mato-grossense por meio da análise de "O Iniciador", no período de 1879 a 1886. Encontramos a materialidade do apagamento das condições das mulheres de serem sujeitos do próprio discurso. Discutido no texto sobre Crítica Feminista de Eurídice Figueiredo (2023), poderíamos pensar o que precisamos ainda fazer para que as mulheres se tornem sujeitos do próprio discurso numa mídia masculina, em que passou por muitas transformações, mas ainda carrega traços de discursos históricos. De qualquer modo, devemos continuar cavando espaços de circulação, posto que "[…] as escritoras fabulam, se reinventam e, sobretudo, transgridem a ordem vigente porque escrever já é uma forma de transgressão" (Figueiredo, 2023, p. 25).

Também conseguimos observar no texto do jornal como se deu regionalmente esse "direito" à canonização observando pelo prisma de quem conseguia ter o nome neste rol de "escolhidos" ou ao que é "dominante da época", conforme Zahidé L. Muzart (1995). Não foram os autores brasileiros os maiores destaques como vimos, e sim os de renome mundial, e em sua maioria esmagadora (nacional ou internacional) do sexo masculino. Escolhas que refletem sobre o cerceamento de liberdade das mulheres deixadas longe das rodas de poder, de barreiras às letras e de confinamento ao que é do lar. Chama-nos a atenção a tentativa de encarar e tentar mudar a história: "Já Maria Angélica Ribeiro, inteligentemente, vislumbrou a questão: a de ser ou não respeitada é uma questão ideológica" (Muzart, 1995, p. 90).

Indo diretamente na escritora citada, por meio do texto de 1866 de Maria Ribeiro (2021, p. 55), veremos que no Brasil, desde antes da época da circulação de *O Iniciador*, havia mulheres que demonstravam se ressentirem e criticarem o pouco acesso que tinham:

> As europeias, sim, essas inteligentes e talentosas podem estudar e escrever; poetar ou compor dramas e romances; podem satisfazer as ambições da sua alma, ter culto, e conquistar renome...

> Entre nós, não, que nada disso se pode dar! O que sai de lavra feminina ou *não presta*, ou *é trabalho de homem*. E, nesta última suposição, vai uma ideia oculta e desonesta. (Ribeiro, 2021, p. 55)

O texto de Maria Ribeiro (2021) é a representação do que encontramos e analisamos sobre as mulheres, divulgadas na mídia regional de MS, há mais de cem anos. Os escritos e as próprias mulheres não eram considerados para divulgação, e quando foram, no que encontramos, ou não trazia o texto da autora ou o distorcia. Não obstante, temos que ressaltar a recepção ao texto feminino, pois pelo que ficou registrado no jornal a pessoa já leu ao menos uma vez o livro: "Relendo o Prefacio das Nebulosas, de Narcisa Amalia" (O Iniciador, 1881, p. 02). E haver "Mais uma escriptora brasileira" (O Iniciador, 1880, p. 2) poderia haver leitores delas em Corumbá. O que ficam são indícios de como estaria aquela sociedade há quase um século e meio atrás.

Por fim, compreendemos como foi efetivado naquela mídia o cerceamento de liberdade das mulheres, deixadas longe desse conglomerado de poder intelectual/moral. Sob a ótica de Rita Segato (2022, p. 18): "[…] a estrutura da masculinidade é corporativa", e a mídia desde a sua formação perfazia uma corporação de homens. A submissão intelectual a que a mulher vive naquele jornalismo impresso em formação e expansão no estado são passos que subjugam a mulher no espaço midiático. Isso acontece sob, entre outros poderes, o poder intelectual propalado na época pela imposição social de uma nova mídia de modelo escrito, vendida/precificada, uma mercadoria restrita. A mulher poderia ser divulgada na mídia, ou viver, desde que sob aporte do masculino. As relações sociais demonstradas na linguagem do jornal é de destinar à submissão o feminino, mantendo o protagonismo masculino nos diversos campos que isso pudesse ser assegurado.

Ressaltamos mais uma vez que não haveria essa participação masculina na mídia (como citados ou como profissionais/donos da imprensa) sem a "colonização interna", destinada às mulheres para que continuassem no amparo do lar, conforme visto em Luci Cavallero e Verónica Gago (2024). Conforme as autoras: "Não há proletarização masculina sem a donadecasificação das mulheres. Não há colonização externa sem a colonização interna" (Gago; Cavallero, 2024, p. 18). Vemos, assim, como o discurso de não aceitação da mulher no espaço público se materializa na linguagem do jornal pioneiro em Mato Grosso do Sul. Uma reprodução do que acontecia no espaço social do seu entorno, bem como de onde se reproduzia a tecnologia de midiatização das notícias via papel jornal regionalmente.

Referências

AMALIA, Narcisa. **Nebulosas**: poesias de Narciza Amalia, natural de S. Joao da Barra, provincia do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: B. L. Granier, 1872. Disponível em: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/8420. Acesso em: 11 maio 2025.

CAVALLERO, Luci; GAGO, Verónica. **A casa como laboratório**: finanças, moradia e trabalho essencial. 1. ed. Tradução: Julia Rabahie. São Paulo: Elefante; Porto Alegre: Criação Humana, 2024.

FERNANDES, Mario Luiz. O Iniciador: modernidade e política no primeiro jornal de Corumbá. Anais **Intercom**, 2024. Disponível

em:https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/regional/15/2112/042420242327426629bf9e2050e.pdf. Acesso em: 10 maio 2025.

FIGUEIREDO, Eurídice. Crítica feminista. *In*: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (ORGs). **Palavras da Crítica** [livro eletrônico]. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2023.

MAIS UMA escriptora brasileira. Corumbá: **O Iniciador**, Ano IV, Nº 66, 15 Ago 1880. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215163&Pesq=escriptora&pagfis=122. Acesso em: 11 maio 2025.

MORELATO, Adrienne Kátia Savazoni. **Poeta e não poetisa**. Internet: Vermelho, 2019. Disponível em: https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/adrienne-savazoni-por-que-poeta-e-nao-poetisa/. Acesso em: 12 maio 2025.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 85–93, 1995. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277. Acesso em: 23 fev. 2025.

O PASMADO. Coincidencia e verdades. Corumbá: **O iniciador**, Ano V, Nº 54, 7 Jul 1881. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=215163&Pesq=Narcisa%20Amalia&pagfis=491. Acesso em: 11 maio 2025.

RIBEIRO, Maria. **Cancros sociais**: drama original em cinco atos [Série Escritoras do Brasil: apresentação, bibliografias e atualização Valéria Andrade]. Brasília: Senado Federal, 2021. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/580934/Cancros_sociais.pdf. Acesso em: 11 maio 2025.

RIZZI, Nina. A Poema. Internet: **Blog**, s/d. Disponível em: https://ninaarizzi.blogspot.com/. Acesso em: 12 maio 2025.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres. In: RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo**. 1. ed. Tradução: Jamile Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SEGATO, Rita. Refundar o feminismo para refundar a política. In: SEGATO, Rita. **Cenas de um pensamento incômodo**: gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

TEIXEIRA, Maria de Lurdes; DELUCA, Naná. Conheça Narcisa Amália, poeta e primeira jornalista brasileira. Internet: **Folha de São Paulo**, 2020. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2020/03/narcisa-amalia.shtml. Acesso em: 11 maio 2025.

ALICE ATRAVÉS DAS FRONTEIRAS: O ESPAÇO NO ROMANCE *QUARENTA DIAS*, DE MARIA VALÉRIA REZENDE

Alice through the borders: space in *Quarenta Dias*, by Maria Valéria Rezende

Jéssica Marroni Fortuna[1]
https://orcid.org/0000-0002-2533-2031
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquisa Filho"
UNESP – FCL

Introdução

Vencedor do prêmio Jabuti em 2015, o romance *Quarenta Dias* proporcionou grande destaque para Maria Valéria Rezende no cenário literário brasileiro. A autora, que já vinha de uma longa carreira na educação popular e no trabalho missionário, conta, em seu romance de 2014, a história de Alice, uma professora aposentada que se muda de João Pessoa, na Paraíba, para Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, a pedido da única filha. Narrado em primeira pessoa, *Quarenta Dias* retrata o período em que Alice se aventura pelas ruas da capital gaúcha em uma quarentena de altos e baixos, quando decide procurar por Cícero Araújo, filho desaparecido de sua conterrânea, e passa quarenta dias sem voltar para o apartamento onde mora – apartamento que, depois de algumas páginas, consegue finalmente chamar de casa.

Nas andanças de Alice, ela conhece pessoas em situação de rua, moradores da periferia e trabalhadores que, assim como ela, encontram na cidade um ambiente pouco acolhedor. É justamente nas andanças da personagem que este trabalho procura se debruçar, uma vez que, ao narrar os espaços por onde passa e as pessoas com as quais encontra, Alice leva o olhar do leitor consigo, descortinando lugares e situações que geralmente passam despercebidos no cotidiano das cidades.

Atualmente, *Quarenta Dias* tem recebido variados enfoques da crítica, como aponta Ligia Bezerra:

> no que diz respeito à temática da cidade—em relação ao corpo (Resende e David, 2016) e à memória (Hermes e Porto, 2017); da migração (Sant'Anna, 2017; Lucena, 2019); da velhice (Neves e Melo, 2018; Moraes, 2017); do conceito de lar (Stoll, 2019) e do sertão (Santini, 2018). (Bezerra, 2020, p. 120).

Bezerra contribui para a fortuna crítica do romance aprofundando-se na representação do consumo na narrativa, com base nas teorias de Zygmunt Bauman e Silviano Santiago[2]. Neste trabalho, portanto, procuro aprofundar as discussões levantas por Bezerra a respeito do

[1] Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Letras da UNESP - FCL, Campus de Assis, sob a linha de pesquisa Literatura e Vida Social e orientação da Prof.ª Dra. Cleide Antonia Rapucci. A pesquisa em andamento conta com o financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo - FAPESP. E-mail: jessica.m.fortuna@unesp.br.

[2] No artigo *Alice no país das rachaduras: consumo em Quarenta Dias*, referenciado neste trabalho, Ligia Bezerra articula ideias dos dois autores, principalmente aquelas contidas nos trabalhos: *Consuming Life* (2007), de Zygmunt Bauman, e *O cosmopolitismo do pobre* (2004), de Silviano Santiago.

consumo e ampliar sua análise em relação ao espaço, considerando essas categorias como um par que se influencia mutuamente.

Para isso, algumas figuras guiarão a análise proposta aqui. A primeira delas é a Alice das obras de Lewis Carroll, a "xará inglesa" (Rezende, 2014, p. 39) da Alice de Rezende. A personagem de Carroll é diversas vezes mencionada no romance brasileiro, assim como símbolos e personagens que habitam o país das maravilhas. Vemos, por exemplo, Cícero Araújo considerado pela protagonista como o coelho branco que a leva a adentrar em um novo mundo; além disso, a figura da Rainha é evocada em comparação com a filha, Norinha, detentora do poder nos jogos da vida; Alice encontra também seu Chapeleiro Louco na figura de Arturo, argentino que, depois de fugir da ditadura em seu país, vive nas ruas de Porto Alegre em um mundo imaginário que lhe é próprio e exclusivo.

O que é determinante para esta análise, entretanto, é justamente o país das maravilhas, personagem tão importante quanto a própria Alice na obra de Lewis Carroll. Assim como sua xará inglesa, a personagem de Rezende buscar escapar de uma realidade que lhe é imposta: presa no papel de "velhota aposentada" e "avó profissional", como ela mesma sugere, Alice se agarra à promessa de encontrar Cícero Araújo e se aventura pelas ruas de uma cidade desconhecida. O que encontra é uma espécie de "país das maravilhas cruéis" (Rezende, 2014, p. 158): uma cidade que anda no ritmo do progresso e excluiu aqueles que não estão aptos a acompanhar.

Além disso, outra figura importante para guiar este trabalho aparece na figura do *flâneur*, aquele que vaga pelas passagens e galerias da Paris do segundo império, retratada por Walter Benjamin (1991). O *flâneur* é aquele que anda pela cidade sem lugar ou hora para chegar, apenas observando o fervilhar da industrialização, as vitrines e os passantes, perdendo-se em meio à multidão. Como uma figura de certo modo questionadora dessa própria civilização moderna, por evidenciar o ócio em meio ao desenvolvimento crescente das cidades, o *flâneur* se aproxima de Alice por ser a personagem, também, alguém que anda em um ritmo contrário aquele de uma grande capital; enquanto todos estão a caminho de alguma coisa, Alice indaga por Cícero Araújo e vaga pelas avenidas e vielas da cidade, tornando-se cada vez mais invisível, a medida em que se aproxima da vivência daqueles em situação de rua.

Entretanto, por ser o *flâneur*, uma figura "de privilégio e ócio masculino" (Elkin, 2022, p. 13), aquela que mais se aproxima de nossa protagonista seja talvez a *flâneuse*, conceituada por Lauren Elkin como sendo não apenas a contraparte feminina do *flâneur*, mas "uma figura de direito próprio, a ser considerada em si e servir de inspiração" (2022, p. 34). A *flâneuse*, desse modo, levanta questionamentos relevantes ao recorte de gênero, como as dificuldades encontradas pelas mulheres em vagar sozinha pelas ruas ou, ainda, as limitações impostas a elas pelo espaço interno, doméstico, em oposição ao externo.

Assim, tanto Alice de Carroll como a *flâneuse*, bem como outras figuras literárias e da cultura popular, serão guias para a análise proposta por este trabalho e andarão junto de Alice pelas veredas do romance de Rezende.

Um país das maravilhas cruéis

Ao chegar em Porto Alegre, depois de ter deixado para trás seu antigo apartamento, seus móveis e roupas, Alice se depara com uma nova casa, escolhida pela filha, que descreve como uma espécie de *showroom*, contendo

> [...] meus velhos livros deslocados e encabulados naquele cenário emergente de novela de televisão, entre coisas impessoais, aqui e ali a mancha cor de jerimum ou vermelho-sangue de algum objeto igualmente geométrico e sem sentindo, sem história nem nexo (Rezende, 2014, p. 41).

Ela ainda encontra um enfeite de louça branca em formato de peão, como se Alice se encontrasse no mesmo jogo de xadrez que sua xará inglesa, fadada a perder para a Rainha Vermelha – por vezes comparada à filha. A casa é o primeiro espaço de estranhamento para Alice, e representa uma constante na narrativa: a oposição entre o velho e o novo, o datado e o moderno, e a disputa pelo que tem mais valor. A protagonista, desse modo, busca escapar dessa nova realidade limitante, na qual, além de avó profissional ela também é caracterizada como "brasileirinha" (Rezende, 2014, p. 66), apelido usado para descrever os traços e trejeitos nordestinos de Alice, em oposição ao estereótipo dos habitantes da capital sulista.

Ao tomar as ruas para sua jornada de quarenta dias em busca de Cícero Araújo, Alice encontra essas dualidades ainda mais exacerbadas. Andando a pé ou de ônibus, ela encontra as grandes avenidas da cidade, o fluxo de pessoas e meios de transporte, e tem um espanto parecido com aquele que sentiu ao entrar em um apartamento de novela de televisão, onde o velho e o novo lutam para se estabelecer. Em uma passagem, Alice descreve a cidade que passa veloz pela janela do ônibus:

> Fiquei um bom tempo com a cara virada para fora [...] vendo vagamente passarem avenidas e prédios que não me diziam nada, uns com essa cara de luxo padronizado que se espalha igualmente de Dubai a Xangai, passando pelo edifício mais alto do Brasil, em João Pessoa, outros em construção ou abandonados, sei lá, com aspecto de ruína, tudo tão misturado que gente fica sem saber se a cidade está nascendo ou morrendo (Rezende, 2014, p. 99).

Assim como os objetos de seu novo apartamento não tem história, os edifícios da cidade também não contam nada a Alice. Ela reitera a seu aspecto padronizado, tão caraterístico do desenvolvimento industrial, rápido e em larga escala. Além disso, o aspecto de ruína levantado pela narradora é bastante interessante, pois a nova paisagem foi construída sobre algo que já esteve ali, como um palimpsesto da própria cidade. Alice, dessa forma, se encontra do "lado velho" das coisas, por ser ela, também, um corpo idoso e cheio de história em meio a uma cidade que preza somente pelo novo.

Não é à toa que Alice escreve seu relato em um caderno com a capa da Barbie, sendo esta sua principal interlocutora. A boneca Barbie, por muito tempo o símbolo do padrão de beleza inalcançável, se opõe mais uma vez a Alice, uma mulher comum, que envelhece, cresce e muda, diferentemente do corpo plastificado da boneca. Além disso, a Barbie é a "americaninha" (Rezende, 2014, p. 111), mais uma vez em oposição à "brasileirinha" Alice; ela é, também, símbolo do imperialismo estadunidense, que desvaloriza o que é nacional, visto como inferior. Ao escrever no caderno da Barbie, porém, Alice recheia suas páginas com histórias dos habitantes invisibilizados justamente por esse progresso que os exclui – a história de brasileirinhos, assim como ela.

Ligia Bezerra, no artigo *Alice no país das rachaduras: consumo em Quarenta Dias de Maria Valéria Rezende* (2020), utiliza o conceito de "consumidores fracassados" para caracterizar Alice e aqueles sobre os quais ela escreve:

> Para Bauman, o que os membros desse grupo aparentemente heterogêneo têm em comum é o seu status de "consumidores fracassados" ('failed consumers'), isto é, consumidores com pouco ou nenhum poder de compra, condição que os deixa à margem da sociedade de consumo não só porque não podem consumir como também porque, ao não fazê-lo, não adquirem valor enquanto mercadoria eles mesmos (Bezerra, 2020, p. 118).

Em *Quarenta Dias*, esses consumidores fracassados aparecem nas personagens que Alice encontra em sua jornada: imigrantes, operários, moradores da periferia e pessoas em situação de rua. São pessoas que, assim como ela, em certa medida, são excluídas por não terem valor enquanto consumidores e nem como produtos eles mesmos, como afirma Bezerra.

Eles são habitantes de um "país das maravilhas cruéis", como afirma Alice em sua narrativa. Essas maravilhas na forma de grandes avenidas, edifícios e vitrines são cruéis por serem extremamente excludentes com aqueles que não podem usufruir delas. Alice, que pouco tem a oferecer para essa lógica consumista, oferece para o leitor, em contrapartida, um vislumbre do "avesso" (Rezende, 2014, p. 206) dessa cidade, aquela parte que se busca esconder, na qual vive a maior parte da população, seus consumidores fracassados.

Nas andanças de Alice pelas rachaduras da cidade, ela se depara, por exemplo, com um quilombo urbano, o quilombo da família Silva, localizado em um bairro de luxo em Porto Alegre[3]. É possível perceber a contradição da presença do quilombo na cidade pela narração de Alice, que se surpreende ao saber que ele se encontra perto de um campo de golfe, que inclusive dá nome à Vila Quede[4], onde está localizado. Ela escreve:

> Logo dei num mínimo vilarejo de poucas casas plantadas ao acaso, mulheres e crianças à sombra de árvores enormes, o inevitável chimarrão passando de mão em mão, mas podiam ser, sim, remanescentes de um quilombo, encastelados naquela bolinha de mata no alto de um bairro de luxo, eu a me perguntar que outro espanto maior ainda me esperava nas dobras da cidade, eles me olhando em silêncio (Rezende, 2014, p. 207).

O quilombo, representante de um estilo de vida coletivo e comunal, parece um lugar contraditório em meio aquele país das maravilhas cruéis, onde a busca constante pelo lucro ignora qualquer tipo de coletividade.

Essa contradição está presente no romance de outras formas, também, como nos panfletos de anúncios que a narradora utiliza para escrever trechos de livros que ela folheia em sebos;

[3] O quilombo da família Silva está localizado na cidade de Porto Alegre e, desde 2009, é propriedade de seus habitantes, como consta na seguinte reportagem: https://www.brasildefato.com.br/2022/12/31/quilombo-da-familia-silva-antes-a-gente-nao-tinha-direito-toda-hora-queriam-nos-tirar-daqui/ . Acesso em: 03 de jun. 2025.

[4] Alice se depara com um luxuoso gramado de golfe e medita sobre o nome do bairro, Vila Quede, que remete ao termo "caddy", utilizado para se referir àquele que carrega a bolsa de tacos de golfe e auxilia os jogadores. (Rezende, 2014, p. 206).

segundo Alice, ela "rouba" as palavras dos livros anotando-as nos versos desses anúncios. Impressos nas páginas de *Quarenta Dias*, esses panfletos estão dispostos no decorrer da narrativa como se Alice os tivesse colocado no meio do caderno da Barbie enquanto escrevia seu relato. A contradição desses itens é bastante interessante, pois de um lado encontramos propagandas de lojas e serviços, voltados à lógica utilitária do consumo e, de outro, a literatura remetendo àquilo que não busca nenhuma utilidade, que serve simplesmente para a fruição artística.

Tanto os anúncios quanto as palavras anotadas no verso deles, aparecem no romance como paratextos: os anúncios como imagens e os trechos de livros como epígrafes que iniciam cada capítulo. Esses elementos postos lado a lado mostram como as dualidades e contradições comentadas acima estão presentes tão intrinsecamente em nossas vidas, na vida de Alice, como se o relato que escreve fosse, de fato, a materialização daquilo que ela viveu em suas andanças.

Desse modo, é possível vislumbrar mais uma dicotomia no romance: além da oposição entre o velho e o novo, o local e o estrangeiro, vemos, também, a dualidade entre a arte e o consumo, aquilo que é útil e inútil, dentro de determinadas perspectivas. O tópico seguinte, desse modo, abordará a questão da subversão pela arte e focará em outra figura importante para a análise proposta neste trabalho: entra em cena a *flâneuse.*

Narrando invisíveis

O *flâneur* aparece nos escritos de Walter Benjamin sobre Baudelaire como aquele para quem "a rua se torna moradia [...], entre as fachadas dos prédios, sente-se me casa tanto quanto o burguês entre suas quatros paredes" (Benjamin, 1991, p. 35). É a figura que anda pelas ruas e galerias da cidade sem pressa e sem compromisso, olhando as vitrines e as pessoas, passando despercebido. Na era moderna, com o desenvolvimento e crescimento das cidades e o surgimento de novas tecnologias, o *flâneur* torna-se também uma figura questionadora de sua época, por ser aquele que anda em ritmo contrário ao do local em que habita:

> Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industriosidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o *flâneur* deixava que elas lhes prescrevessem o ritmo de caminhar (Benjamin, 1991, p. 50).

Desse modo, o *flâneur* indiretamente denuncia a compartimentalização das pessoas na era industrial, a redução delas a trabalhadores ou, até mesmo, a mercadorias. Em *Quarenta Dias*, a personagem de Alice ecoa o *flâneur* ao andar pelas ruas de Porto Alegre enquanto todos parecem estar no ritmo da produção, a caminho do trabalho ou de qualquer compromisso que os torne úteis. Alice, uma professora aposentada, idosa e com pouco ou nenhum dinheiro, apenas caminha pela multidão com todo seu conhecimento e história, que parecem não ter valor no local em que se encontra.

Entretanto, uma figura que se aproxima ainda mais de Alice nesse aspecto é, na verdade, a contraparte feminina do *flâneur*, conceituada por Lauren Elkin como a *flâneuse* (2022). A autora faz uma contribuição para a teoria da *flanerie* chamando a atenção para o recorte de gênero, que o *flâneur* de Baudelaire e Benjamin não necessariamente trazem. É possível, por exemplo, que uma mulher ande sozinha pelas ruas da cidade sem que seja

incomodada e nem chame a atenção? Ou, ainda, quem é essa mulher que troca o espaço doméstico interno pelo exterior das ruas e galerias?

Elkin, desse modo, traz uma reflexão interessante a respeito da mulher na *flânerie* – ou, como denomina, na *flâneuserie* – afirmando que a *flâneuse* é subversiva em si mesma, justamente por ser uma mulher no espaço externo:

> Ela viaja e vai aonde não deveria ir; nos força a encarar as várias formas com que as palavras lar e pertença são usadas contra as mulheres. É uma pessoa decidida, de iniciativa, finamente sintonizada com o potencial criativo da cidade e as possibilidades libertadoras de uma boa caminhada (Elkin, 2022, p. 34).

Ao tomar as ruas de Porto Alegre em busca de Cícero Araújo, Alice deixa para trás não apenas o apartamento novo e sem história, mas os papéis de avó e idosa aposentada que tanto insistiam em encaixá-la. Ela vai em busca de Cícero, mas, de certa forma, em busca de um si mesmo que não precisasse se encaixar em lugar algum, como se observa no trecho a seguir:

> Na verdade, eu não tinha pressa nenhuma, estava prolongando a qualquer pretexto e quase desfrutando aquela nova espécie de liberdade, o anonimato sem destino, uma andança sem pé nem cabeça, cada vez mais movida a pura ficção que àquela hora, já ia longe do motivo aparentemente real e inicial da minha disparada pra rua. Cícero Araújo, pobre dele, sem saber ia passando de objetivo a mero álibi, perdendo-se e reinventando-se a cada etapa do meu jogo de esconde-esconde (Rezende, 2014, p.138).

Desse modo, Alice continua sua jornada, desfrutando dessa liberdade que afirma sentir em estar solta no mundo, longe das amarras iniciais de sua jornada. Ela ecoa a *flâneuse* nas andanças, no anonimato que as ruas permitem e na liberdade trazida por ele. Além disso, a busca por Cícero torna-se apenas pretexto, uma maneira encontrada por Alice enxergar além de seus próprios problemas, entrando em um mundo maior que ela, o país das maravilhas (cruéis) mencionado há pouco.

A medida em que ela vai se desfazendo de sua amargura, assim, ela vai se deparando com outro tipo de amargura, aquela das pessoas com as quais cruza pelo caminho. Ao andar por vilas e favelas, encontrar quilombos e alojamentos de operários, Alice encontra muitas pessoas que, assim como ela, vieram de "lá" (Rezende, 2014, p. 110), do Nordeste do país, em busca de uma vida melhor que não encontraram. Ela encontra, também, pessoas vindas de outros lugares e origens vivendo em situação de rua, assim como ela durante seus quarenta dias. Ao sair de casa e de si mesma, Alice encontra os "consumidores fracassados" da cidade, e percebe também se encaixar nessa categoria.

Alice, porém, se encontra em um lugar limiar entre todas essas caracterizações. Ela está na rua, mas tem um lugar para o qual voltar, assim como tem seus estudos e seu conhecimento que lhe dão sustentação. Ela está na rua, mas, ao se aproximar da *flâneuse*, ela não adere ao fluxo frenético do progresso. Pelo contrário, ela pode observar com mais tempo as mazelas com que se depara e, por não estar encaixada em um ritmo produtivista, ela pode pensar e escrever sobre isso. Ela se encontra em uma espécie de entre-lugar (Hanciau, 2005) que lhe permite o fazer artístico.

O caderno da Barbie, desse modo, é abrigo das reflexões de Alice a respeito do que presenciou, é o produto artístico da narradora que nunca tinha se visto como escritora, mas percebe o poder existente no ato de escrever. Ao narrar sua história, Alice permite que o leitor também vivencie o que lhe passou e o que passam as pessoas que encontrou. Como Ligia Bezerra afirma:

> Tentando fugir da iminente anulação e invisibilidade que encontraria no seu futuro como "avó profissional," como ela mesma designa sua nova função em Porto Alegre, Alice encontra apenas mais anulação e invisibilidade, agora como moradora de rua, consumidora falida cuja aparência a exclui de certos ambientes. Paradoxalmente, é por meio dessa invisibilização que Alice passa a perceber, e nos faz proceder da mesma forma enquanto leitores, os invisíveis ao seu redor (Bezerra, 2020, p. 128).

Desse modo, Alice se depara com o "potencial criativo" da caminhada, como mencionado por Elkin, e ela, que nunca tinha pensado em si mesma como escritora, narra os invisíveis que encontra a seu redor, registra-os no papel, faz deles materiais, evidentes e existentes. Ela não apenas garante essa materialidade para as pessoas que encontra – Lola, Arturo, Giggio, Catarina, o morto, etc. – mas também para as fronteiras que são igualmente invisíveis nas cidades. Os limites entre o que está visível e o que permanece escondido, como as vilas e os quilombos urbanos, os locais em que Alice pode ou não entrar por se parecer como uma moradora de rua, a suspeita que levanta ficar parada em um lugar no qual todo mundo está de passagem – tudo isso é narrado por Alice em seu relato.

Assim, ela se dá conta dos tensionamentos e das fronteiras que encontra e, se não consegue deslocá-las, seu papel é o de torná-las visíveis, pois, como afirma Elkin, "somente tomando consciência das fronteiras invisíveis da cidade é que podemos desafiá-las" (2022, p. 320). Ao final do romance, portanto, a narradora que se mostrava tão relutante em deixar que seu relato fosse lido, pondera um dia passá-lo a limpo; ela pondera deixar que as rachaduras da cidade por onde andou sejam vistas e as fronteiras que cruzou sejam desafiadas, de modo que apenas a boa literatura é capaz de fazer.

Considerações finais

É possível notar, desse modo, como o consumo molda o espaço em *Quarenta Dias.* Tanto no apartamento novo de Alice, repleto de objetos sem sentido e sem história, como nas ruas de Porto Alegre com seus prédios padronizados e suas ruínas, nota-se os efeitos da produção, do constante desenvolvimento na vida urbana. Alice é uma personagem questionadora dessa lógica: idosa, aposentada, "brasileirinha" no Sul, ela não se encaixa nos padrões consumíveis que a cercam. É justamente esse desencaixe, esse deslocamento da personagem, que lhe garantem o privilégio de observar e narrar os invisíveis ao seu redor.

Ecoando a Alice de Carroll, que viaja pelo país das maravilhas cruéis de uma cidade brasileira, a narradora conhece de perto as mazelas que muitas pessoas enfrentam, pessoas com as quais se identifica, na medida em que também se encontram excluídos da lógica das grandes capitais. Além disso, ela ecoa também a figura da *flâneuse*, deixando para trás o espaço doméstico e tomando as ruas da cidade, aproveitando-se do entre-lugar da exclusão para criar com aquilo que vivencia. Por vezes, a narradora é surpreendida e surpreende seu leitor com

as contradições da cidade, como os quilombos urbanos em meio a bairros de luxo, ou como a hospitalidade que não esperava encontrar nos habitantes de Porto Alegre, que ela, também, via por meio de estereótipos.

Além disso, o fato de que as figuras de Alice e da *flâneuse* ecoadas nas ruas de uma cidade brasileira, amplia o significado dessas figuras no mundo; afinal, elas pertencem a uma tradição literária do norte global. É interessante notar como Rezende atualiza essas tradições em *Quarenta Dias* e as transporta para um universo familiar a seus leitores, subvertendo, de certo modo, a função única dessas personagens. A Barbie é também exemplo disso, a "americaninha", símbolo de uma colonização ainda em andamento. Entretanto, Alice a utiliza como sua interlocutora e recheia as páginas de seu caderno com as histórias de "brasileirinhos", assim como a própria narradora.

Ciente de que o espaço não é neutro, portanto, Alice – por meio da narrativa de Rezende – contribui para ampliar a percepção que temos de determinado local, população ou tradição. Como afirma Elkin, "o espaço que ocupamos – aqui na cidade, nós, habitantes da cidade – é constantemente refeito e desfeito, construído e imaginado" (2022, p. 318). *Quarenta dias* contribui para reimaginar e reconstruir e, se for preciso, também destruir certas fronteiras.

Referências

AGUIAR, Clara; REINHOLZ, Fabiana. Quilombo da Família Silva: "Antes a gente não tinha direito, toda hora queriam nos tirar daqui". **Brasil de Fato**, Porto Alegre, 31 dez. 2022. Disponível em: https://www.brasildefato.com.br/2022/12/31/quilombo-da-familia-silva-antes-a-gente-nao-tinha-direito-toda-hora-queriam-nos-tirar-daqui/. Acesso em: 3 jun. 2025.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire:** um lírico no auge do capitalismo. Trad. J. C. Martins Barbosa; H. Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BEZERRA, Ligia. **Alice no país das rachaduras:** consumo em *Quarenta Dias* de Maria Valéria Rezende. Luso-Brazilian Review, volume 57, n. 2, 2020, p. 117-134.

CARROLL, Lewis. **Alice:** Aventuras de Alice no País das Maravilhas & Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

ELKIN, Lauren**. Flâneuse:** mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio, Veneza e Londres. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Fósforo, 2022.

HANCIAU, Nubia Jacques. Entre-lugar. *In*: **Conceitos de Literatura e Cultura**. FIGUEIREDO, Eurídice (org.). Juiz de Fora: UFJF, 2005.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta Dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

ENTRE TETOS E TRAVESSIAS: A LITERATURA BRASILEIRA E AS ESCRITAS DE MULHERES NEGRAS

Between ceilings and crossings: brazilian literature and the writings of black women

Nina Maria Silva da Conceição[1]
https://orcid.org/0009-0008-2343-6276
Universidade Estadual de Feira de Santana

A literatura, enquanto campo de poder, historicamente foi demarcada pela exclusão. Como observa Lajolo (1982), os dicionários por muito tempo associaram o termo "literatura" aos "homens das letras", reforçando uma narrativa canônica masculina. Essa marginalização se agrava quando consideramos as mulheres escritoras, sobretudo as não brancas, cujas vozes foram sistematicamente apagadas da historiografia literária ocidental (Duarte, 1994). No século XIX, mesmo mulheres brancas de classe privilegiada enfrentaram barreiras para serem reconhecidas como autoras. No entanto, para mulheres negras e periféricas, a exclusão se intensifica pela intersecção de raça, classe, gênero e outros marcadores sociais.

A análise das definições de gênero historicamente centrou-se em parâmetros brancos e ocidentais, ignorando as experiências de mulheres racializadas. As sufragistas, majoritariamente brancas, elegeram a opressão de gênero como eixo único de exclusão, reforçando a supremacia branca masculina. Mulheres de países colonizados, por divergirem dessa normatividade, tiveram seus corpos, vozes e trabalhos explorados, sendo excluídas do conceito universal de "mulher" (Crenshaw, 2002). Sojourner Truth, ainda no século XIX, questionou essa visão em seu discurso *"Não sou mulher?"*, destacando as intersecções entre raça, classe e gênero ao relatar as violências sofridas como mulher negra escravizada.

No século XX, conferências sobre direitos humanos ampliaram o debate, incorporando identidades como etnia, sexualidade e religião. Contudo, foi em 1989 que Kimberlé Crenshaw cunhou o termo *interseccionalidade*, teorizando a imbricação entre racismo, patriarcado e classe, além de outras opressões (Crenshaw, 2002). A autora critica a hierarquização das discriminações, ressaltando que mulheres racializadas enfrentam "tráfegos" simultâneos de violências em "cruzamentos" identitários (Crenshaw, 2002, p. 177). Antes dela, o Combahee River Collective (1974-1980) já discutia tais conexões, evidenciando que a teoria emergiu de vozes historicamente silenciadas.

Crenshaw (2002) define a interseccionalidade como ferramenta para analisar como sistemas opressivos interagem, gerando desigualdades específicas. No Brasil, Carla Akotirene, em sua obra *O que é interseccionalidade?* (2018), expande o conceito, abordando o *cisheteropatriarcado* e o *capitalismo* como estruturas indissociáveis do racismo. Para a autora, essas encruzilhadas identitárias perpetuam violências cotidianas contra mulheres negras e marginalizadas (Akotirene, 2018).

A literatura, enquanto espaço de poder e representação das identidades na sociedade, reflete essas dinâmicas. As vivências e obras literárias escritas por mulheres já revelavam em seus textos os debates e a importância da interseccionalidade para a literatura. O século XIX foi uma época de participação de mulheres diversas em raça, classe e sexualidade simultâneo

[1] Nina Maria Silva da Conceição é graduanda em Licenciatura em Letras: Português e Francês, pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Integra o Projeto de Pesquisa Uma crítica à linguagem segundo as "investigações filosóficas" de Ludwig Wittgenstein. E-mail: marianinnna25@gmail.com

ao desaparecimento de algumas dessas escritoras da historiografia literária mundial. Dessa forma, nota-se as tentativas de modificações no cenário literário para a ruptura do cânone branco masculino e suas narrativas dominantes através das obras e vivências de escritoras que trouxeram as discussões sobre a existência da diversidade feminina na literatura.

Sobre a invisibilização de escritoras na literatura devido às identidades sociais, Virginia Woolf (1882-1941) e Gloria Anzaldúa (1942-2004) refletiram sobre os desafios das mulheres na literatura. Em *"Um teto todo seu"* (2014), Virginia Woolf analisa como a repressão patriarcal, a vinculação das mulheres ao espaço doméstico e a restrição ao acesso educacional limitaram historicamente sua participação na escrita e em outras expressões artísticas. Partindo de sua perspectiva como mulher branca e europeia, Woolf defende no primeiro capítulo da obra que a autonomia material e simbólica é condição essencial para a criação literária: "[...] uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção" *(*Woolf, 2014, p. 12).

Enquanto Anzaldúa (2021), escritora e pesquisadora das Artes e Literaturas situada entre a fronteira dos Estados Unidos e o México, em seu ensaio epistolar *Falando em Línguas: uma carta para mulheres escritoras de terceiro mundo*, ampliou o debate sobre as condições, desigualdades e vivências de escrita para mulheres do "terceiro mundo", sendo estas negras, chicanas, indianas, lésbicas, mães solteiras, asiáticas-americanas são atravessadas por muitos outros fatores para conseguirem escrever. Sobre esses atravessamentos das encruzilhadas identitárias, Anzaldúa (2021) aponta que:

> [...] os perigos que enfrentamos como mulheres de cor não são os mesmos das mulheres brancas, embora tenhamos muito em comum. [...] nunca tivemos nenhum privilégio. [...] a mulher de cor estreante é invisibilizada tanto no mundo mainstream dos homens brancos, quanto no mundo das mulheres brancas feministas mesmo que o último esteja gradualmente mudando (Anzaldúa, 2021, p. 44).

A marginalização discutida por Woolf (2014) e Anzaldúa (2021) se intensifica no contexto brasileiro, especialmente no caso de autoras negras, cujas vozes foram historicamente apagadas pelo cânone literário hegemônico. Essa exclusão se reflete nos dados de Dalcastagné (2012), em seu artigo *"Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais"*, publicado na *Revue d'études ibériques et ibéro-americanas*. A pesquisadora aponta que, entre 2006 e 2011, os principais prêmios brasileiros de literatura foram concedidos a 29 homens e apenas uma mulher, e que, entre 1990 e 2004, as principais editoras do país publicaram 120 autores homens em um total de 165 obras – ou seja, 72,7% do mercado editorial.

A situação no cenário literário contemporâneo vivenciado por escritoras negras brasileiras ainda tem como reflexo a concepção imagética produzida pela sociedade patriarcal e racista durante e após a abolição da escravidão, que durou 338 anos no Brasil. De acordo com a intelectual e antropóloga negra brasileira Lélia Gonzalez (2020), na obra *Por um feminismo afro-latino-americano*, no capítulo *racismo e sexismo na cultura brasileira*, as mulheres negras no Brasil ainda são lidas como "[...] cozinheira, faxineira, servente, trocadora de ônibus ou prostituta" (Gonzalez, 2020, p. 78), principalmente na literatura, seja como sujeitas do fazer literário ou como personagens de obras.

Essa leitura preconcebida sobre escritoras negras brasileiras acontece, pois, segundo Anzaldúa (2021), a literatura e os espaços literários são governados por homens brancos, e reforçado por mulheres brancas, que negam o direito ou controlam as publicações e escritas

de mulheres negras. Por isso, a dificuldade de tornar-se e enxergar-se como escritoras diante desse cenário engendrado pela superioridade de gênero, raça e classe.

Junto à necessidade da mulher que escreve ter um espaço físico próprio, isto é, um teto todo seu, Woolf (2014), também indaga sobre quais eram as condições em que viviam as escritoras e o porquê das mulheres não conseguirem escrever iguais aos homens. No que tange ao "teto", Gonzalez (2020) afirma que no Brasil:

> O lugar natural do grupo branco dominante são moradias saudáveis, situadas nos mais belos recantos da cidade [...] Já o lugar natural do negro é o oposto, evidentemente: da senzala às favelas, cortiços, invasões, alagados e conjuntos "habitacionais" […] dos dias de hoje, o critério tem sido simetricamente o mesmo: a divisão racial do espaço (Gonzalez, 2020, p. 84-85).

Somado a afirmação de Gonzalez (2020), sobre o teto enquanto lar, a escritora bell hooks (2019) teórica feminista antirracista estadunidense, na obra *Anseios: raça, gênero e políticas culturais*, mostra que o lar de pessoas negras está sujeito a ser violado e destruído, mas também são locais de resistências e possibilidades. Hooks (2019) também pontua que a marginalidade pode ser um espaço para criar alternativas que perturbem o discurso da branquitude hegemônica.

Esse contexto das condições do "teto", da vida e a criação literária de mulheres negras é observado na trajetória literária da escritora negra Carolina Maria de Jesus. Nascida em Minas Gerais, em 1914, Carolina mudou-se para São Paulo na década de 30, no início da modernização e da criação das primeiras favelas. Mãe de três filhos, Carolina e seus filhos viveram durante um certo período na favela do Canindé. Para sobreviver, Carolina catava papéis, ferros e materiais recicláveis nas ruas de São Paulo, sendo estas as suas fontes de renda. Ainda que vivenciando o ambiente precário, Carolina era uma ávida leitora, e passou a escrever registrando o seu cotidiano enquanto mulher negra, escritora, mãe solo e pobre nos cadernos em que retirava do lixo.

Nesses registros, Carolina descrevia as vivências e experiências de morar no "Quarto de despejo", uma crítica ao poder público e a invisibilidade social das pessoas que viviam nas favelas. Na década de 50, a escritora foi evidenciada por Audálio Dantas, um jornalista branco, que se interessou pelos cadernos de Carolina. Em 1960 foi publicado a obra *Quarto de despejo*, inserindo Carolina Maria de Jesus como escritora no cenário literário brasileiro e mundial, tendo em vista que foram vendidos cento e trinta mil exemplares nas três primeiras edições, sendo traduzida para treze idiomas e vendido em mais de quarenta países.

Durante o sucesso de vendas do seu primeiro livro, Carolina e seus filhos mudaram-se da favela para uma casa melhor. Com a notoriedade, Carolina passou a frequentar espaços políticos e literários, onde conheceu figuras políticas e outros escritores, assim como também recebeu títulos e homenagens nacionais e internacionais. Além de *Quarto de despejo*, Carolina também escreveu outras obras, sendo elas *Casa de Alvenaria* (1961), *Pedaços de Fome* (1963) e *Provérbio*s (1963) das quais não alcançaram o mesmo êxito da sua estreia na literatura.

Sem a mesma visibilidade do início da carreira e com dificuldades financeiras, Carolina chegou a voltar a catar papel na rua para sobreviver. E em 1977, a autora faleceu no seu sítio, localizado na periferia de São Paulo, praticamente esquecida pelo público e mídia, e seu sepultamento foi pago por terceiros.

A trajetória literária de Carolina Maria de Jesus pode ser examinada em diálogo com os fundamentos da crítica literária feminista negra estabelecidos por hooks (2019) em *Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra*, especialmente em seu capítulo dedicado à produção escrita de mulheres negras como espaço de afirmação e resistência, que mostra como o sucesso não é garantia para que as obras de escritoras negras sigam circulando, circulando no mercado literário (p. 291). De acordo com hooks (2019), o mercado editorial é um campo desigual para escritoras negras, pois segundo ela:

> Qualquer pessoa que faz cursos sobre ficção de mulheres negras sabe como é difícil encontrar os trabalhos de mulheres negras (eles saem logo do catálogo, não são reeditados, ou se reeditados, saem em edições mais caras do que estudantes e professores de meio período, como eu podem pagar [...] (hooks, 2019, p. 290).

hooks (2019) pontua também como a branquitude capitalista "invisível" controla as publicações de escritoras negras através de devido ao racismo institucionalizado, machismo e classismo, seja no mercado editorial ou nas academias.

Com isso, as reflexões de hooks (2019) aplicam-se ao cenário literário brasileiro, onde, mesmo após quase quarenta anos do falecimento de Carolina Maria de Jesus, observa-se que seus escritos e trajetória de vida ressurgem como objeto de interesse no meio acadêmico, materializado em artigos, dissertações e teses. Conforme expõe a pesquisadora, educadora e escritora Hildália Fernandes Cunha Cordeiro (2014) em uma carta endereçada à Carolina no ano de seu centenário – publicada em 2014 no *e-book Onde estaes felicidade*, organizado por *Me Parió Revoluções* –, a autora relata os desdobramentos do legado de Jesus desde sua morte. Na carta, Fernandes (2014) informa à Carolina que tem alcançado novos públicos, principalmente jovens, assim como tem sido estudada na academia:

> [...] você continua sendo pensada por eles, bem como a sua vasta obra, sempre a partir da ênfase ao depreciativo. Adjetivos como "escritora da miséria", "memorialista do lixo", "voz enunciativa favelada", dentre tantas outras, são atualizadas, mas a intenção permanece a mesma, a de confiná-la na favela [...] (Fernandes, 2014, p. 79-80).

Fernandes (2014) ao examinar a recepção acadêmica da obra de Carolina Maria de Jesus por pesquisadores não negros, demonstra convergência com a crítica formulada por Audre Lorde (2021) em *Irmã Outsider*. No capítulo dedicado às interseccionalidades de raça, gênero e classe, Lorde problematiza a persistente marginalização da literatura de mulheres negras no âmbito acadêmico, frequentemente relegada à condição de produção discursiva periférica. Segundo Lorde (2021), para estudar a escrita de mulheres negras é preciso entendê-las:

> Como indivíduos, como mulheres, como humanas — em vez de como um daqueles problemáticos, ainda que familiares, estereótipos estabelecidos pela sociedade no lugar de imagens autênticas de mulheres negras (Lorde, 2021, p. 146).

Além disso, Fernandes (2014), também narra como o mercado editorial tem tratado e se apoderado dos escritos inéditos deixados postumamente por Carolina:

> Hoje, as "aves de rapina" continuam rondando o que restou do seu cadáver [...] Os usurpadores de ontem e os descendentes dos mesmos continuam no desespero de se apropriar do que restou para sua família do seu legado. De que valeu escrever tantos cadernos inéditos, se a sua herança não é usufruída pelos seus? (Fernandes, 2014, p. 82-83).

A partir da carta escrita por Fernandes (2014) é possível perceber como esse tratamento dado às obras carolinianas, a sua imagem de escritora e aos seus herdeiros, mostra como o mercado editorial no Brasil possui uma economia racista baseada no lucro das histórias e escritas de mulheres negras, que são utilizadas como *token*, termo utilizado por Anzaldúa (2021) e Lorde (2021). De acordo com as autoras, token refere-se a suposta e falsa "inclusão" de grupos minoritários em raça, classe, etnia, sexualidade nos espaços de poder, dominados pela branquitude hegemônica, para dissipar e evitar acusações de desigualdade e exclusão dos grupos não-hegemônicos.

Ainda sobre como as Academias consideram a presença das mulheres nos espaços acadêmicos, Woolf (2014) aponta como as instituições universitárias que discutem e produzem saberes e literatura, historicamente, sempre foram frequentadas e dominadas por homens, e com isso a presença de mulheres, seja como professoras, estudantes ou escritoras, causa estranhamento e questionamento as figuras masculinas sejam professores, estudantes ou escritores. No seguinte trecho, a autora demonstra tal estranheza:

> Foi assim que me vi andando extremamente rápido através de um gramado. Na mesma hora a figura de um homem surgiu para me interceptar. [...] O rosto dele expressava horror e indignação. O instinto, em vez da razão, veio me socorrer: ele era um bedel; eu era uma mulher. Aqui era o grama; ali estava o caminho. Somente os estudantes e os professores eram admitidos aqui; o cascalho era o meu lugar (Woolf, 2014, p.14 - 15).

A partir desse fragmento, percebe-se como as mulheres nas Academias sempre causaram incômodo, assim como as delegam para posições subalternas, a saber, como objeto de estudo, nunca como sujeita ativa produtora de conhecimento e literatura. Sobre a participação feminina nesses espaços verifica-se um aumento considerável nos últimos anos, a saber o Prêmio Nobel de Literatura com 18 escritoras laureadas. No entanto, no que diz respeito à diversidade racial feminina, grande parte dessas mulheres aceitas nas Academias, principalmente nas Academias de Letras ou premiações de literatura, como o Nobel de Literatura, são brancas, as mulheres não-brancas ainda representam um número pequeno. A escritora Toni Morrison é a única mulher negra laureada em 101 anos de existência de tal premiação.

Sobre a participação das mulheres não-negras nos espaços acadêmicos que produzem literatura e são dominadas por escritores brancos, Anzaldúa (2021) mostra quais são as formas de aceitação pela branquitude desse feminino não-padrão:

> O homem branco diz: talvez se você raspar a escuridão de sua face. Talvez se alvejar seus ossos. Parar de falar em línguas, parar de escrever com a mão esquerda. Não cultive suas peles de cor, nem suas línguas de fogo [...] (Anzaldúa, 2021, p. 47).

Referente à participação de escritoras em espaços literários de poder, a saber instiuições acadêmicas e literárias, as observações realizadas por Anzaldúa (2021) e Woolf (2014) podem ser levadas para o contexto brasileiro no que diz respeito à inclusão de mulheres negras na Academia Brasileira de Letras (ABL), que ainda é inexistente, apesar de a instituição ter sido presidida, em seus primeiros anos, por Machado de Assis, um renomado escritor negro, e contar com José Patrocínio, outro escritor negro. Historicamente, a ABL excluiu pessoas com base em gênero, raça e classe. No artigo *A questão do cânone* (1995), publicado no Anuário de Literatura 3 e escrito pela professora da UFSC Zahidé Lupinacci Muzart, que destaca a ausência do escritor negro Cruz e Sousa na ABL, devido à sua origem humilde e provinciana.

A Academia Brasileira de Letras (ABL), fundada há 127 anos e inspirada na Academia Francesa, só admitiu sua primeira mulher, Rachel de Queiroz, em 1977. Desde então, apenas 12 mulheres ingressaram na instituição, sendo que duas presidiram a academia: Nélida Piñon e Ana Maria Machado. Até hoje, todas as mulheres que integraram a ABL são brancas, evidenciando uma lacuna de diversidade em termos de gênero e raça.

Em 2018, a escritora negra e doutora em Literatura Comparada, Conceição Evaristo, do qual é atualmente o maior nome da literatura afro-brasileira contemporânea, submeteu candidatura ao cargo de imortal na ABL e reivindicou a cadeira nº 7, vaga após a morte de Nelson Pereira dos Santos. Além disso, Evaristo contou com apoio de uma petição on-line com 20 mil assinaturas a favor da sua eleição como a primeira escritora negra na ABL.

A candidatura de Conceição Evaristo acontece para desafiar a ausência de representatividade negra e feminina na ABL. Evaristo nasceu e viveu até os anos 70 na Favela do Pindura Saia, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Mudou-se para o Rio de Janeiro em busca de melhores condições de vida devido à pobreza em que viveu junto a sua família. Conceição graduou-se em Letras pela UFRJ, fez mestrado e doutorado, tornando-se também professora universitária, atualmente aposentada.

Conceição Evaristo, assim como Carolina Maria de Jesus, teve uma infância marcada pela pobreza e pela força das palavras e das histórias ao seu redor. Desde cedo, enfrentou dificuldades econômicas e trabalhou como empregada doméstica ainda criança, muitas vezes trocando serviços por livros, enquanto também buscava no lixo uma forma de sustento. Sua trajetória na literatura começou em 1990, e desde então suas obras têm conquistado leitores no Brasil e no exterior. Entre suas publicações estão os romances *Ponciá Vicêncio* (2003), *Becos da Memória* (2006), *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011), *Olhos d'água* (2014) e *Histórias de leves enganos e parecenças* (2016), *Poemas de Recordação e outros movimentos* (2008) e *Canção de ninar menino grande* (2018). Em 2015, Evaristo foi premiada com o Jabuti pela obra *Olhos d'água*.

No entanto, apesar de todo impacto na estrutura da Literatura Brasileira, Evaristo não foi eleita para ABL, tendo recebido apenas 1 voto. Ao invés de Evaristo, a ABL elegeu dois homens brancos, sendo eles Cacá Diegues, cineasta brasileiro, eleito com 22 votos, e escritor Pedro Corrêa do Lago, neto de Oswaldo Aranha, que recebeu 11 votos, evidenciando o racismo e machismo, mas também o nepotismo na ABL enquanto espaço literário de poder. Na entrevista concedida ao Programa Roda Viva em 2021, Conceição Evaristo afirmou que sua candidatura ao cargo de imortal incomodou muitos membros da ABL, além de destacar que não recebeu ligações e apoio dos imortais da Academia.

O incômodo da branquitude apontado por Evaristo e a sua inviabilização de tornar-se imortal na ABL, aproxima-se da denúncia feita por Anzaldúa (2021) sobre muitas escritoras não-brancas serem excluídas ou invisibilizadas dos espaços literários dominados por homens e mulheres brancas, pois tais escritoras abalam e quebram os estereótipos racistas que os

brancos criaram: "a preta empregada, a ama de leite com doze bebês sugando suas tetas, a chicana de olhos oblíquos com aquela mãozinha boa" (Anzaldúa, 2021, p. 48).

Partindo das vivências literárias de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, percebemos como a inclusão da diversidade feminina nos espaços literários brasileiros de poder perpassa não somente pela questão de gênero, mas também por raça, classe, localização geográfica, escolaridade e idade. Sendo assim, uma mulher que escreve precisa muito mais que dinheiro e um teto todo seu, isto é, um espaço próprio, como postula Woolf (2014). Em uma sociedade capitalista, patriarcal e racista ter uma boa renda e uma casa própria é o mínimo para garantir a dignidade a qualquer pessoa. Por isso, conforme afirma Anzaldúa (2021), mulheres escritoras, principalmente aquelas atravessadas por diversas identidades sociais, devem escrever para além do teto, pois, segundo ela:

> [...] Quem tem tempo ou energia pra escrever depois de cuidar do marido ou da amante, da cria, e tantas vezes de um trabalho fora? [...] Esqueça o teto todo seu – escreva na cozinha, se tranque no banheiro. Escreva no ônibus ou na fila da assistência social, no trabalho ou entre as refeições, entre o sono e a caminhada (Anzaldúa, 2021, p. 55).

A partir do marco teórico estabelecido por Virginia Woolf (2014) e Gloria Anzaldúa (2021) sobre a exclusão sistêmica de autoras nos cânones literários, articulado à crítica interseccional feminista negra, evidencia-se que as trajetórias de Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo – mulheres negras, periféricas e oriundas de contextos de pobreza – foram profundamente marcadas por mecanismos combinados de racismo, machismo e marginalização classista no campo literário brasileiro, onde, mesmo após conquistarem reconhecimento internacional e premiações, suas escrevivências (Evaristo, 2017) continuam sendo epistemicamente deslegitimadas e apropriadas pela branquitude hegemônica, que perpetua hierarquias excludentes na produção e consagração literária.

Os meios para a inserção de outras Carolinas e Conceições na Literatura Brasileira perpassa pela contínua transformação do silêncio, imposto às mulheres negras desde o período da escravização e que vigora até a contemporaneidade, em linguagem e ação, como ensina Lorde (2019). É preciso não ter medo do silêncio ou da escrita. É preciso desaguar em palavras e contornar os obstáculos-espaços literários de poder. De acordo com Lorde (2019), essa metamorfose da mudez feminina estrutural e socialmente imposta para operar contra mulheres é feita através do coletivo, união e confluência entre mulheres escritoras e suas escritas plurais.

A partir disso, enquanto a matriz racista, capitalista e cisheteropatriacal insistem em nos excluir e silenciar, torna-se necessário o apoio mútuo entre mulheres escritoras — seja através da leitura em clubes de livro, compartilhar nossas escritas por meio de oficinas criativas, organizar publicações coletivas e eventos literários e/ou acadêmicos, a fim de discutir sobre a literatura feminina e a importância da mulher na literatura e no mundo para as futuras gerações de escritoras que virão, mas também o que pode e deve ser feito em termos de acessibilidade, inclusão e equidade para as mulheres que escrevem e promovem o fazer literário contemporâneo. Nesse sentido, as escritas de Carolina, Conceição, Glória e Virgínia existem e resistem como exemplo para outras escritoras, mostrando a importância de ressignificar e unir as formas de escrita, diferenças e narrativa literária, dominada pela sociedade literária patriarcal, e escrever para além do teto.

Referências

"A ABL tem que tomar cuidado, porque senão perde o bonde da história", afirma Conceição Evaristo. Disponível em: https://cultura.uol.com.br/noticias/38626_academia-tem-que-tomar-cuidado-para-nao-perder-o-bonde-da-historia-afirma-conceicao- evaristo.html. Acesso em: 9 nov. 2024.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade**. 1ed. Minas Gerais: Letramento: Justificando, 2018.

ANZALDÚA, Gloria. **A vulva é uma ferida aberta & outros ensaios**. 1ed. Rio de Janeiro: A bolha, 2021.

Carolina Maria de Jesus. Disponível em:http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/58-carolina-maria-de-jesus. Acesso em: 9 nov. 2024.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Estudos Feministas**, Florianopólis, v.10, n.1, p. 171-188, jan. 2002.

Conceição Evaristo. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/literafro/autoras/188-conceicao-evaristo. Acesso em: 9 nov. 2024.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Revue d'études ibériques et ibéro-américaines** (Iberic@l - La littérature brésilienne contemporaine). N. 2 – Automne. París, Francia: 2012. p.13 -18. Disponível em: https://hispanismo.cervantes.es/publicaciones/revue-detudes-iberiques-et-ibero-americaines-ibericl. Acesso em: 19 maio 2021.

DUARTE, Constância, Lima. O cânone literário e a autoria feminina. *In*: AGUIAR, N. (Org) **Gêneros e Ciências Humanas:** desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1997.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella, Rosado. **Escrevivência:** a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

FERNANDES, Hildalia. Carta para Carolina Maria de Jesus. *In*: JESUS, Carolina Maria de (Org) **Onde estaes felicidade?.** São Paulo: Me Parió Revolução, 2014.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

hooks, bell. **Anseios**: raça, gênero e políticas culturais. São Paulo: Elefante, 2019.

hooks, bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. São Paulo: Elefante, 2019.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: Ensaios e conferências. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

TRUTH, Sojourner **E eu não sou uma mulher? – Portal Geledés.** Disponível em: https://www.geledes.org.br/e-nao-sou-uma-mulher-sojourner-truth/. Acesso em: 9 nov. 2024.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Trad.:Bia Nunes de Sousa, Glauco Mattoso. 1ed. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

A CASA-MÃE EM "MEU LAR", DE YUKO TSUSHIMA

The mother-home in "Home Ground" by Yuko Tsushima.

Lais Naomi Hara[1]
0009-0006-4536-4010
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Joy Nascimento Afonso[2]
0000-0002-0994-5524
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Introdução

Yuko Tsushima, nascida em Tóquio, em 1947 é uma renomada escritora e crítica literária e reconhecida pelos muitos prêmios literários por sua profícua carreira de romancista. Tsushima é filha de Osamu Dazai (1909-1948), famoso e premiado escritor japonês, considerado um "um autor estimado e profundamente perspicaz, um dos escritores de ficção mais proeminentes do Japão pré-guerra" (Mcclear, 2019, s.p). Dazai comete suicídio com sua amante quando Yuko Tsushima tinha apenas um ano, não tendo nenhuma convivência com a sua filha. A autora publicou sua primeira coleção de contos, "Carnaval" (*Shanikusai*), aos 24 anos, o que chamou a atenção da mídia devido ao legado de sua família" (Mcclear, 2019, s.p), em 1971. Tsushima trabalhou com a prosa como seu pai também o fazia, publicando diversas obras com eixos temáticos completamente diferentes da literatura produzida por Dazai. Após a publicação do seu primeiro romance, a autora publica mais de quarenta textos, sendo os mais famosos e premiados: O romance "Território da Luz" (*Hikari no ryôbun*), em 1979, o romance "Leito de grama" (*Kusa no fujido*), em 1977, e o romance "Filho da Fortuna" (*Chôji*), em 1978. A autora pertence a um eixo temático crítico e combativo em relação aos estereótipos de gênero, onde utiliza-se da escrita como recurso denunciativo e expressivo de suas opiniões e discordâncias acerca de elementos sociais, fugindo dos padrões estéticos de estilo anteriores à sua produção e escrevendo para um público culto específico do nicho literário. Ganhadora de diversos prêmios renomados, como escritora profissional, a autora foi premiada com o Prêmio *Joryû Bungaku* de Literatura Feminina de 1976 pelo romance "Filho da Fortuna" (*Chôji*); Prêmio Izumi Kyôka de Literatura Fantástica por "Leito de grama" (*Kusa no fujido*), em 1977; Prêmio Literário Noma para Novos Escritores por "Território da Luz" (*Hikari no ryôbun*), em 1979, Prêmio Kawabata Yasunari de Literatura, em 1983, pelo conto "Os comerciantes silenciosos" (*Danmari ichi)*, além do Prêmio Literário Noma e Prêmio Jun'ichiro Tanizaki em 1998 pelo

[1] Lais Naomi Hara, pesquisadora de literatura contemporânea japonesa de autoria feminina, mestranda em "Literatura e Vida Social" pela Universidade Estadual "Júlio de Mesquita Filho", UNESP - Assis. E-mail: ln.hara@unesp.br

[2] Joy Nascimento Afonso, Doutora em Estudos Literários pelo programa de Pós-Graduação "Literatura e Sociedade" na UNESP- Assis. Desenvolveu parte do Doutorado com bolsa sanduíche pelo Japanese Studies Overseas and International Dialogue, pelo Japan Foundation entre 2019-2020, na Kyoto University of Education. Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela Universidade de São Paulo (2011) com ênfase em Literatura Japonesa Moderna Japonesa. Professora efetiva lotada no Departamento de Letras Modernas, na Área de Japonês. E-mail: joy.afonso@unesp.br

romance “Montanha de Fogo: Relato de um Macaco Selvagem” (*Hi no yama – yamazaruki*) e Prêmio Yomiuri de Literatura em 1986, pelo romance “Impulsionado pela luz da noite” (*Yoru no hikari ni owarete*).

Tsushima é pertencente à "Geração Bolha” (1965-1969), momento de crescimento da economia japonesa com uma alta significativa nas ações e investimentos, tendo sua recessão e estagnação no início da década de 90. Com este “*boom*”, houve uma alta importação cultural de cenários norte-americanos visto que uma boa parte do incentivo econômico foi provido pelos Estados Unidos. A autora viveu estes turbulentos períodos econômicos da sociedade japonesa, desde a ascensão e queda do mercado financeiro na década de 80 até a criação da Lei de Igualdade de Empregos para homens e mulheres, em 1985. Durante esse período de prosperidade econômica, muitos elementos da cultura “*vintage*” passam a ser importados ao território japonês e começam a integrar a sociedade como um todo, este movimento reestabelece o domínio norte-americano na sociedade japonesa. Com a progressão destas mudanças sociais e a Lei de Igualdade de Empregos, outras perspectivas passam a integrar a crítica literária japonesa, local onde Yuko Tsushima passa a escrever e publicar suas obras, tecendo frias críticas acerca das desigualdades e violências que as mulheres vinham sofrendo nos ambientes sociais.

O conto “Meu lar” (*Gunzô*) de 1999, faz parte da coletânea “Eu” (*Watashi*), que possui tradução para a língua inglesa por Geraldine Harcourt em 2018, é com base na tradução em língua inglesa que esta análise está pautada. Esta obra aborda a vida da protagonista desta narrativa insólita com o recente falecimento de sua mãe após cinco anos batalhando por sua vida no hospital. O conto se dá a partir da ocupação da antiga casa de sua mãe, onde vivera grande parte de sua vida, mas, que no momento da narrativa, sua mãe encontrava-se afastada do local devido à sua saúde, vindo a falecer e ocupando o ambiente da casa de uma forma diferente. A relação com o espaço também é um reflexo das trocas entre mãe e filha, mostrando como as mudanças que ocorrem no espaço refletem na relação entre essas duas personagens. Utilizando-se de um tom melancólico e oscilando entre os gêneros ensaio e epistolar, com o registro por meio de cartas dedicadas à figura materna, a narrativa trata da relação da narradora com sua mãe e as memórias que compartilharam juntas no ambiente do lar e como essas mudanças impactam diretamente na vida da protagonista na antiga casa de sua mãe. Por meio desta estratégia de desenvolvimento da narrativa, acompanhamos a trajetória de mudança do espaço físico da casa motivada pela protagonista, transformando o lar de sua mãe em seu próprio lar.

Para analisar a obra serão utilizado excertos pontuais do conto traduzidos para a língua portuguesa, trabalhando aspectos diversos como a condução da narrativa insólita tendo como base Garcia (2007) com o excerto inicial do conto acerca da organização dos objetos da mãe, o desconforto infamiliar sentido pelas personagens partindo de Freud (2021) com a reorganização do espaço antes familiar para as personagens, a relação das personagens com o espaço da casa com a perspectiva de Dimas (1985) com o trecho referente ao desconforto materno na reforma do ambiente, a maternidade baseada em Ueno (1987) — a relação entre mãe e filha de McKinlay (2002) na manifestação de sua mãe dentro do espaço físico da casa acompanhada dos trabalhadores que auxiliaram no processo de construção da casa, o papel da casa como ambiente comunicador entre as personagens de Xavier (2012) na ocorrência dos eventos insólitos, e a recorrência e uso de elementos pertencentes à natureza nos acontecimentos dentro do conto com Imai e Mamola (1995) nos trechos em que há uma invasão de inúmeros insetos ou que o gato morto se mostre presente em frente à casa da protagonista. Tendo em vista o desconforto que a protagonista sente dentro do ambiente inóspito da casa

de sua falecida mãe, a narrativa insólita se constitui com a presença de acontecimentos inexplicáveis dentro desse espaço-tempo que traduzem sua relação com a figura materna e das memórias construídas dentro do espaço físico da casa.

Por meio de diversos eventos presenciados pela protagonista, elementos inquietantes da narrativa insólita podem ser vistos, como uma infestação de insetos ou o corpo repousante de um gato morto em frente ao portão da casa. Com estes eventos, pode-se perceber um tom melancólico e banalizado nas descrições destas ocorrências pela protagonista, fazendo com o próprio leitor questione-se acerca dos eventos que permeiam a obra e quais os reais significados destes momentos. O desconforto sentido pelo leitor e a banalização dos acontecimentos pela protagonista reproduzem os sentimentos da narradora e de sua falecida mãe quanto às mudanças e como estes eventos alteram a percepção do ambiente da casa e da sua relação com sua mãe.

Tal sucessão de eventos presente na narrativa encaixam-se com a angústia causada pela narrativa insólita de Garcia (2007), onde estas ocorrências se mostram reflexos dos pensamentos e posicionamentos da mãe da protagonista, e seus sentimentos frente às mudanças feitas na casa de sua vida por meio das ações de sua filha. Com isso, no gênero insólito encontra-se o angustiante e o estranho, onde estas sensações dizem respeito aos sentimentos e a aura que circunda o conto. Garcia (2007) afirma que na literatura insólita encontram-se aspectos considerados estranhos ou inquietantes que fazem com que narrativa contenha certos eventos inexplicáveis, de um âmbito mais imaginativo, e que fazem referência à quebra do cotidiano. Com isso em mente, nesta literatura há um espaço para interpretação dos acontecimentos de forma mais ampla e diversa, abrangendo outras visões acerca dos eventos presentes nas narrativas insólitas.

Em "Meu Lar", pode-se perceber estes aspectos pela interação mãe e filha ao decorrer da narrativa, onde a mãe intervém nas mudanças da casa e exprime sua opinião frente às reformas feitas pela protagonista, este movimento é quase natural na obra, mas não possui uma explicação realista e plausível para estes acontecimentos na narrativa. As intervenções de sua mãe frente às mudanças são enfrentadas com naturalidade pela protagonista, que apenas segue sua vida sem buscar uma razão pela qual tais eventos vêm acontecendo dentro da casa. O comportamento conformado da protagonista encaixa perfeitamente com o gênero do Insólito Banalizado de Garcia (2007), onde não há necessidade de se explicar o plano real em que os acontecimentos ocorrem, diferentemente dos gêneros Fantástico, Maravilhoso e Grotesco, não há a criação de uma explicação ou uma realidade alternativa em que esteja de acordo com os acontecimentos narrados.

Além disso, este sentimento de aversão e inconformidade sentido pela mãe da protagonista pode ser visto no infamiliar (*Unheimliche*) de Freud (2021), onde existe uma angústia no não-reconhecimento do ambiente do qual ela se sentia parte. A protagonista age de forma compreensiva frente às manifestações de sua mãe, banalizando os acontecimentos e observando-os com naturalidade, sem sequer considerar os eventos como assustadores, como prevê o conceito de infamiliar do autor. Sobretudo, o ambiente da casa passa pelas alterações do familiar ao infamiliar tendo em vista as mudanças pelas quais o espaço é submetido durante o período da reforma feita pela protagonista, sendo considerado intrínseca da narrativa. Ou seja, o espaço antes familiar para a figura da mãe torna-se infamiliar; em contrapartida, o ambiente antes infamiliar para a filha passa a ser familiar.

Essa mudança de visão pode ser vista em diversos trechos do conto, onde a protagonista se vê rodeada de objetos que a recordam da mãe, buscam reocupar o ambiente da casa com elementos de si própria. Nas primeiras páginas do conto, há uma narração da

protagonista organizando os objetos da mãe, buscando deixar o ambiente que vai ocupar ainda mais familiar, com o objetivo de reconhecer e renomear este espaço novo.

Análise

> [...] Inicialmente, eu estava muito ocupada limpando e desfazendo as malas para sequer olhar para o lado de fora, uma semana inteira foi necessária somente para organizar suas coisas. Com o local desocupado por cinco longos anos desde que você foi hospitalizada, eu não sabia ao certo o que os armários e as gavetas poderiam conter. No fim, as coisas pareciam intermináveis, gafanhotos e insetos mortos caíam das gavetas, e estranhamente não encontrei nenhum inseto vivo, nem mesmo ratos. Acredito que nesta casa vazia, os gafanhotos procriaram num primeiro momento, porém suas vidas se encerraram com a diminuição dos alimentos disponíveis. Puxa, mas haviam tantas coisas! Dentre elas, pude encontrar quatro balanças de cozinha e três panelas elétricas de arroz.[..] (Tsushima, 2018, p.1-2, tradução nossa).

Nesta passagem, pode-se observar o processo de reconhecimentos dos objetos e do espaço que a protagonista irá ocupar, no qual há numerosos objetos repetidos que parecem fora do comum, mas que representavam conforto e traziam o sentimento de familiaridade para sua mãe. Este sentimento pode ser contrastado com a infamiliaridade de Freud (2021), tendo em vista o novo reconhecimento do espaço que a protagonista passa para transformar o lar em seu lar. Além disso, muitos insetos mortos foram encontrados, um sinal de que até mesmo a vida da natureza viu a finalização de um ciclo da vida da mãe da protagonista, e um novo momento com a reocupação do espaço pela narradora. Os insetos são uma parte importante para as mudanças que ocorrem no espaço da casa, representando muito mais do que a vida que se encerra e inicia um novo ciclo, mas também como formas de intervenção da mãe nas mudanças feitas pela protagonista no ambiente da casa.

No mais, a presença dos insetos e ratos nos armários e gavetas não parecem incomodar a figura da mãe durante o tempo que a casa ficou vazia. Ao mesmo tempo que, a presença da narradora-protagonista parece se mostrar incômoda, mesmo que seja para um bem maior para a protagonista, tendo como objetivo a reocupação da casa sob seus próprios termos e escolhas. Com o processo de organização dos pertences, pode-se perceber uma certa mudança no comando da casa, o qual pode ser mal visto pela figura da mãe, que compreende esta organização como uma afronta à história que tivera construído ao longo dos anos dentro do espaço físico da casa.

Este comportamento da mãe se antepõe ao ideal de mãe carinhosa e amorosa que costumeiramente é representado na literatura, e pode-se observar esta manifestação de formas bastante distintas ao longo do conto. É por meio de formas de vida e acontecimentos insólitos variados que a figura da mãe se manifesta no cotidiano da protagonista, pode-se ver a intervenção da mãe com a aparição e acontecimentos inexplicáveis no plano real, como no trecho em que uma infestação de insetos voadores toma conta da refeição da protagonista.

> [...] Isso me fez lembrar de uma coisa. Em uma noite de maio, quando o clima esquentou repentinamente, eu estava sentada sozinha comendo, no momento que peguei meus *hashi*, vi um pequeno ponto preto em cima do

> meu arroz. Enquanto eu tentava me aproximar para analisar melhor, os pontos pretos se multiplicaram diante dos meus olhos e se revelaram minúsculos insetos com asas. Não era algo tão incomum, pensei, e não me senti especialmente perturbada, até olhar o prato que continha o peixe. O prato branco estava repleto de formigas aladas mortas, como uma pitada pesada de grão de pimenta. Olhei para a sopa de *misô*, o cozido de espinafre e o tampo da mesa, e absolutamente tudo estava coberto com seus minúsculos cadáveres. Eu me levantei surpresa, sentindo um arrepio e me perguntando o que estava acontecendo, então corri até uma janela aberta para ver o lado de fora da casa, e foi assim que percebi que toda sua superfície parecia fervilhar. Quantos destes insetos minúsculos seriam necessários para cobrir uma janela inteira? Eu não faço ideia. Todas as outras janelas estavam igualmente cobertas com uma espessa camada de insetos, e um por um, os minúsculos insetos entravam pelas mínimas brechas da janela da casa. O reboco ainda não estava terminado, no local onde um ripado antigo havia sido arrancado para colocar uma nova parede, os insetos também estavam saindo dali.[...] (Tsushima, 2018, p.2-3, tradução nossa).

Por meio da infestação de insetos voadores, é possível presenciar uma manifestação de um acontecimento pertencente ao eixo insólito, que não poderia ocorrer de forma corriqueira na vida cotidiana. A protagonista se mostra surpresa com os inúmeros insetos, e busca uma solução objetiva para o problema, mostrando de uma forma prática como encarar essa questão, além de banalizar a situação buscando resolver o problema e não compreender seu acontecimento.

A figura da mãe está implícita nos acontecimentos do eixo insólito, mostrando certa potência e deixando claro seus sentimentos frente às mudanças que estão acontecendo na casa. Estes insetos manifestam um sentimento amargo da mãe, quase como se uma revolta por estar organizando e revitalizando um ambiente tão íntimo para si. Com o enxame de inúmeras formigas aladas no momento de sua refeição, pode-se perceber a necessidade da mãe da protagonista de estar presente até mesmo nesse momento, que mesmo por meio de pequenas formigas aladas, sente-se na liberdade de invadir e ocupar este espaço pessoal da narradora-protagonista. A utilização destes pequenos insetos mostram a intensidade do sentimento da mãe da protagonista, que por meio de inúmeros minúsculos insetos, mostra com intensidade a sua insatisfação, também revelando seu terrível descontentamento com as mudanças realizadas pela protagonista.

Além dos insetos encontrados nos armários e gavetas e das formigas aladas, outros animais são afetados pelas manifestações da mãe da protagonista. No trecho a seguir, é possível ver o impacto dos sentimentos da mãe refletido em outros seres e como estas sensações se materializam no plano real.

> [...] Mas eu sempre me perguntei a razão pela qual você odiava gatos, Mãe. Seria pelo fato deles agirem como se fossem donos do lugar?
> No período chuvoso, por volta do período que as ameixas extremamente maduras caem no chão enlameado, havia um gato morto dentro do terreno e na frente do portão da frente. Tratava-se do gato cinza que eu costumava ver no jardim, era do tipo persa e um

> pouco magro, tinha seu pelo intocado e nenhum sinal visível de ferimento. Eu só conseguia pensar que o tempo dele havia chegado, seja por alguma doença ou fome, ele havia de alguma forma chegado à porta da frente desta casa e lá encontrou sua morte com serenidade.
> Mas por que o corpo deste gato estranho é algo tão assustador para o ser humano?
> Eu não consegui lidar com isso por conta própria. A ideia de enterrar um gato que não fosse meu na terra do jardim era demais, eu não tive coragem de sequer tocá-lo. O gato persa pereceu naquele local que selecionou de forma digna.
> Era domingo, então não fazia sentido eu aguardar os trabalhadores da reforma da casa, e em desespero, liguei para Ken em busca de apoio. Mantive minha voz baixa para que o gato morto não me ouvisse.
> Ken, certamente desgostoso com a minha reação exagerada, tinha uma solução pronta: Ele entraria em contato com o departamento de vigilância sanitária metropolitana, e meu papel era deixar o corpo intocado e aguardar pacientemente. Três horas depois, dois homens apareceram e levaram rapidamente o persa morto. Com o corpo frio como uma pedra, o gato foi levado em silêncio, sem sequer um rosnado.
> Naquele momento, pensei em você, Mãe. Pensei que desde que você foi para o hospital cinco anos atrás, você estivera cuidando da casa e do terreno, acompanhada dos gatos. A senhora nunca os afugentaria agora. [...]" (Tsushima, 2018, p. 3-4, tradução nossa).

A imagem do gato morto em frente ao portão evoca a ideia de luto, seja pelo falecido animal ou pelo próprio falecimento da mãe da protagonista. O gato é um animal que podemos entender como a prefiguração da mãe, dando a entender que ao mexer na casa, os sentimentos da protagonista também são mexidos, trazendo à tona seu luto. É significativo também o local no qual o corpo do gato se encontra, estando diretamente ligado ao fluxo de pessoas no espaço da casa, quase como uma mensagem da mãe para que não haja mais mudanças no ambiente, impedindo a entrada de trabalhadores da obra, visitantes até mesmo da protagonista.

A única personagem nomeada é o sobrinho da protagonista, Ken. Esta estratégia diz respeito ao impacto leviano que esta personagem possui sobre a narrativa, sendo apenas um nome que é citado pela narradora. Neste trecho Ken mostra-se incomodado com a reação exagerada da protagonista, dando pouca atenção aos seus anseios e agindo indiretamente na retirada do corpo do animal da frente do portão, sendo a única vez que este age dentro de todo o conto.

É perceptível que a protagonista demonstra certa aversão e medo no que se diz respeito a retirar o gato do local, sendo mais um indício dos sentimentos que circundam a repentina morte do animal. A narradora-protagonista busca apoio e ajuda de Ken, que oferece uma solução prática para o problema, mostrando como as personagens da obra veem as situações de forma banalizada e levando estes acontecimentos com naturalidade. Ainda assim, a protagonista se mostra preocupada com o corpo do animal, quase como se tivesse esperança e ansiando que o animal acordasse desse sono profundo e voltasse à sua vida cotidiana.

Também é possível estabelecer uma relação da imagem do gato morto com a falecida mãe da protagonista, remontando este evento como uma materialização do luto sentido pela narradora. Os sentimentos que a personagem central exprime se mostram diretamente ligados

à forma que o luto pode se materializar, gerando o medo e a aversão ao corpo do gato e a confusão mental que ela exprime ao ver o corpo do animal estirado em frente ao seu portão. Com estes sentimentos complexos ligados à morte do persa, a própria narradora se lembra da mãe, que mesmo passando alguns anos no hospital devido a sua saúde, ela acredita que a figura materna ainda permaneceu pensando e coexistindo dentro do ambiente da casa, cuidando e mantendo o ambiente da forma que conhecia.

Com esse misto de sentimentos, a figura da mãe e dos construtores da casa que sua mãe vivera se materializam uma única vez no lar, deixando sua filha boquiaberta com a sua presença inusitada. Por meio desse encontro, pode-se compreender que as duas casas — a que sua mãe morou e a nova que está sendo reformada — se fundem e mostram um momento de tensão entre as personagens e suas formas de verem estas mudanças.

> [...] Por volta deste mesmo período, fizemos uma festa para comemorar a finalização da estrutura da casa. Ken organizou toda a comemoração, e apesar de querermos que fosse algo informal, acabamos pedindo lanches, discutimos quais bebidas pedir, então acabei ficando bastante ocupada.
> Na noite anterior à comemoração (você já sabia disso, não é?), ouvi passos no sótão, e me sentei na cama. Eu estava certa de que ouvi passos, mas também sabia que não poderiam ser os construtores aquela hora da noite, talvez fosse um gato ou pássaro? Eu repetia para mim mesma que não havia motivo para eu me preocupar, e fiz o possível para ignorar os sons e voltar a dormir, mas não funcionou e meu coração batia desconfortavelmente. Um pouco relutante, decidi que devia dar uma olhada rápida, nem que fosse para localizar sua origem.
> [...]
> À minha esquerda, uma escada estava inclinada. Pensava que o andar de cima tinha sido demolido há muito tempo, mas será que ainda poderia estar lá? Pensei ser muito estranho, e hesitantemente subi um degrau ou dois por vez. Não senti medo, o que senti foi algo mais próximo de uma necessidade de ver o progresso do trabalho por conta própria.
> Mãe, você consegue imaginar o meu susto ao ver isso?
> Enquanto eu subia a escada, ouvi vozes, entre elas vozes de homens. Vejo uma luz no andar de cima, continuei subindo os degraus e tentei olhar para o segundo andar, quando o som de uma risada feminina familiar ressoou. Eu olhei, e Mãe, você estava sentada lá.
> Eu terminei de subir os degraus, e cheguei no segundo piso, mas não conseguia falar com você ou com seus convidados.
> [...]
> Você havia recuperado o vigor que tinha aos cinquenta anos, e tanto o mestre de obras como o jardineiro estavam um pouco mais velhos do que a imagem em minha memória. Já faz mais de quarenta anos que nos mudamos para esta casa, que fora construída pelo mestre de obras, sendo ele mesmo que organizou nossas pendências para a mudança, eu tinha apenas oito anos quando nos mudamos. Na última vez que o vi, acho que foi quando você solicitou que ele montasse os armários da

> cozinha, eu estava no colegial, na época o chefe já estava na casa de seus sessenta anos. Depois de todo esse tempo, ele ainda tinha as mesmas bochechas avermelhadas e o nariz oval.
> O jardineiro também não havia mudado nada, um homem pequeno vestido em seu colete azul escuro desbotado e meias pretas *tabi*[3] Ele era seu próprio chefe, ele vinha algumas vezes por ano e se ocupava no jardim, normalmente pedia um copo de saquê gelado uma ou duas vezes por dia, durante a tarde e no início da noite. Ele costumava ter seu cabelo raspado, às vezes com uma toalha de mão enfaixando sua cabeça, tal qual um ladrão em uma peça de teatro. No Ano Novo, o jardineiro vinha nos visitar com sua clássica farda de trabalho, e uma vez trouxe seu neto pequeno. Eu tinha por volta de quinze anos quando ele parou de aparecer. [...] (Tsushima, 2018, p. 4-5, tradução nossa).

Esta aparição na casa mostra uma materialização do luto e da maternidade em conjunto, onde a protagonista vivencia um momento de reencontro com sua falecida mãe e trabalhadores que foram parte do processo de construção da casa de sua mãe, sendo presenças importantes e simbólicas para a figura materna. Os dois trabalhadores conversam e se divertem com sua mãe, mostrando a proximidade entre eles e como se entendem, podendo até mesmo estar juntos no mundo pós-vida.

É de suma importância a presença dos dois homens para a figura materna, visto que ela vivera mais de quarenta anos nesta casa, estando a maior parte do tempo sozinha. A solitude da mãe se mostra um importante ponto da narrativa por estar relacionada ao exercício da maternidade solo que a autora costuma trazer, além de ser uma experiência vivida por Tsushima e pela mãe do conto. Por meio deste tempo que passara sozinha, a mãe adquire uma relação ainda mais íntima e intensa com o espaço da casa, fazendo com que a sua materialização seja uma necessidade de revisitar o espaço de seu antigo lar com pessoas que foram imprescindíveis para a construção e manutenção de um local tão significativo para a figura materna.

A imagem presente na materialização da mãe se mostra mais vigorosa e vívida que as memórias da protagonista, relacionando a imagem da mãe vista no sótão com uma versão mais nova da mesma. Por meio desta imagem, a figura materna mostra-se mais ativa, diferente da imagem mais recente que a protagonista tem dos anos que passou no hospital. As imagens das diferentes versões da mãe se fundem e mostram a realidade da protagonista de uma forma ainda mais fragmentada, materializando sentimento complexos que a protagonista sente com esse encontro. Ao ver a mãe, a narradora encontra-se paralisada e não sabe ao certo como reagir ou interagir com estes novos convidados em sua casa. A manifestação deste evento insólito deixa a entender como a narradora-protagonista se sente com as mudanças, mostrando certa hesitação com os acontecimentos e com a forma de lidar com os sentimentos variados que acompanham esse momento.

Além disso, este evento interliga-se também com a materialização do luto, como uma forma de rememorar sua mãe em momentos em que ela se mostra saudável e bem, fazendo com que as memórias que a protagonista possui mantenham-se vivas. Ainda assim, os

[3] Meias japonesas com separação do polegar dos demais dedos, seu uso inicialmente data do século XV para ocasiões celebrativas. Já na atualidade seu uso é visto por trabalhadores de baixo estamento social, estando associado a populações menos favorecidas e trabalhos braçais.

convidados de sua mãe mostraram-se mais envelhecidos que o registro em sua memória, quase como se o tempo houvesse passado somente para eles. Para a protagonista, é difícil digerir os eventos insólitos e mostra-se um pouco hesitante em interagir, depois de certo tempo vendo a interação entre as personagens que a narradora se sente confortável em participar, dirigindo uma pergunta a sua mãe, que prontamente recusa a ajuda. A relação entre as duas personagens se mostra um pouco distante neste encontro na área em reforma da casa, dando a entender que a relação entre os trabalhadores que auxiliaram na construção da casa com a sua mãe sejam mais íntimas que a relação da narradora com sua própria mãe. A manifestação do insólito dá voz a estes sentimentos difíceis que permeiam o coração da protagonista, mostrando de forma clara a manifestação do luto e das indagações que estão presente na cabeça da narradora.

Pensando na relação da mãe com a casa, Ueno (1987) aponta a figura materna como parte constituinte e central do espaço da casa, onde historicamente é possível ver a ligação da figura feminina com as tarefas domésticas e por cuidar do ambiente e do núcleo familiar. No caso da figura materna do conto estar sozinha majoritariamente do tempo que ocupou aquele espaço do lar, o espaço da casa é uma materialização de sua solitude e vivência da maternidade, sendo parte essencial de como a própria mãe se vê frente a sociedade, gerando uma relação com a casa ainda mais intensa. Devido a esta ligação, é compreensível que a mãe se veja tão profundamente ligada ao ambiente e a natureza mesmo após seu falecimento.

A natureza se mostra presente em diversos momentos no conto, desde a aparição de diversos insetos nos objetos intocados da mãe, ou a invasão das formigas aladas durante a refeição da protagonista, e até mesmo no repousante corpo do gato morto em frente ao seu portão. Em todos esses momentos há uma recorrência ao elemento da natureza dentro do espaço da casa, fazendo ligações entre momentos da obra em que há a invasão do mundo natural para dentro do espaço físico da casa. Esta recorrência temática se mostra constante nas obras de Tsushima, tratando deste elemento de forma muito cuidadosa na expressão do insólito dentro do conto. Neste excerto final, há também uma manifestação direta exclusiva da mãe acerca de todos os acontecimentos nos trechos finais do conto, é por meio deste momento que a figura materna dá voz para a angústia e revolta que sente frente a todas as mudanças propostas pela protagonista.

> [...] "... Oh querida, olhe para ela, ela não pode se arrumar mais um pouco quando formos sair? Se você me perguntasse com quem ela se parece, ela parece com uma solteirona deplorável, já que é livre porque ela não tem alguns amigos homens à sua volta e diverte-se, aqui em minha casa… Sabe, não importa o que Kenny diga, a casa é minha e, se estiver bem para mim, basta… Minha casa mudou em todos os aspectos, e agora parece que eles vão vender uma parte do terreno também, exatamente como eu pensei… Bom, não há problema, ela pode mudar o quanto quiser, mas eu não mudarei, nem mesmo se eu quisesse, porque quando tudo estiver dito e feito, estou morta… É um pequeno pedaço de terra, mas muitas pessoas viveram e morreram aqui, e suponho que continuará assim, com muitas idas e vindas. Eu não sei nada sobre a casa que estivera aqui antes, muito menos quem a construiu, nem mesmo quem irá construir a próxima moradia aqui. Quando Kenny se for, tudo que sei é que o terreno voltará a sua vida selvagem, como já estava, mas por agora minha casa ainda está aqui, e

> é o único lugar que posso chamar de meu. Eu morei por quarenta anos nesta casa, e mesmo que ela tenha sido comprada pensando nas minhas filhas, ambas saíram de casa rapidamente, até mesmo mudando-se para cidades longes de Tóquio. No fim, acabei morando mais tempo sozinha do que junto delas…" [...] (Tsushima, 2018, p. 7, tradução nossa).

Neste parágrafo estão concentradas as indagações e pensamentos da figura materna, onde ela se mostra insatisfeita com as mudanças e com sua filha, revelando sua angústia com a forma que a mudança tem sido feita e até mesmo criticando o modo de vida da protagonista. Ainda assim, é difícil para a mãe encarar a forma que sua filha decidiu reorganizar a casa e sua vida, estando completamente desgostosa, mas ainda conformada com as limitações que apresenta por não estar mais ativamente presente no ambiente. Além disso, a conformação com sua morte também mostra a vivência do luto na própria figura da mãe ao entender que não pode mais interferir nas modificações propostas pela filha. Há também certa solitude no discurso materno, visto que o local que passa por mudanças foi ocupado única e exclusivamente pela mãe durante muitos anos após a saída das filhas de sua casa.

A mãe se mostra rancorosa e infeliz, saindo do conceito de mãe submissa e de uma imagem feminina que não se manifesta ou exprime suas opiniões, que normalmente é visto nas obras literárias, exprimindo esses sentimentos negativos e complexos deliberadamente. Esta figura materna que mostra os sentimentos negativos foge do ideal normalmente visto nas produções literárias, Tsushima traz em suas obras um cunho crítico acerca da maternidade tida como "normal", em que a mãe é representada como uma boa esposa e mulher submissa. McKinlay (2002) em "*Unstable Mothers: Redefining Motherhood in Contemporary Japan*", afirma que a autora trabalha a maternidade sob pontos de vista diversos, mostrando a realidade de mães solo e de uma maternidade que não condiz com o conceito convencional.

Com a imagem de uma mãe reativa e responsiva a essas mudanças, a casa torna-se um tema e um veículo de comunicação entre ambas as partes, tendo em vista que as mudanças naquele ambiente afetam fortemente a mãe e é por meio do mesmo ambiente que a mãe se comunica com a filha. A casa então passa a ser um meio-termo entre as duas personagens, deixando de ser apenas o espaço em que a narrativa acontece e tornando-se quase uma personagem ativa na narrativa. Não somente o espaço torna-se um ponto importante, mas também o tempo é marcado por meio da casa, tendo em mente a progressão da reforma feita pela filha e dos registros diversos das cartas direcionadas à mãe, é possível distinguir a progressão temporal da obra.

Pensando na relação da mãe com a casa, Ueno (1987) aponta a figura materna como parte constituinte e central do espaço da casa, onde historicamente é possível ver a ligação da figura feminina com as tarefas domésticas e por cuidar do ambiente e do núcleo familiar. No caso da figura materna do conto estar sozinha majoritariamente do tempo que ocupou aquele espaço do lar, o espaço da casa é uma materialização de sua solitude e vivência da maternidade, sendo parte essencial de como a própria mãe se vê frente a sociedade, gerando uma relação com a casa ainda mais intensa. Devido a esta ligação, é compreensível que a mãe se veja tão profundamente ligada ao ambiente mesmo após seu falecimento.

Com a presença constante da mãe no ambiente da casa, há um contraste no ambiente aconchegante que normalmente é associado ao espaço físico do lar. Por meio destes acontecimentos insólitos, o descontentamento da mãe se manifesta como opiniões e alertas de seus ideais, descrevendo também como a maternidade se revela, e a forma que a relevância do espaço da casa se mostra dentro do vínculo entre as personagens. Com todos as diversas

ocorrências que permeiam a narrativa, é perceptível que a casa representa o ponto de maior interesse para a figura materna, visto que os sentimentos negativos estão vinculados com as alterações propostas pela filha no ambiente, sendo ela o principal alvo de suas críticas e angústias.

No conto, a morte da figura materna marca uma ruptura na vida da protagonista, estando fadada a ser visitada pela mãe no espaço da casa onde vivera, mostrando a incidência de passado e presente do conceito de "casa revivida" de Xavier (2012), em "A casa na ficção de autoria feminina". Por meio da rememoração do passado no plano do presente, a casa quase revive pelas memórias sendo um ambiente de interesse mútuo às personagens. A casa na literatura de autoria feminina muitas vezes tem como função delimitar um espaço de conforto e agrado, onde as possibilidades de perigos e possíveis acontecimentos podem ser reduzidas, e também é por esta razão que o espaço da casa possui tamanha relevância para a falecida mãe da protagonista, já que a zona de conforto é também uma zona de ação dos eventos insólitos ligado à figura materna.

Dito isso, o espaço físico ocupado pelas personagens é uma recriação do espaço de memória da protagonista, trazendo uma reconstituição do local como forma de revisitar o passado no tempo presente. Neste caso, o espaço se mostra como um espaço de transição na narrativa, onde todos os eventos ocorrem mostrando a densidade emocional da trama por meio das mudanças no espaço físico, conforme Dimas (1985) em "Espaço e Romance" apresenta.

A natureza aparece de forma comum nas obras de Tsushima, os elementos naturais representam uma grande metáfora acerca da vida e da forma que se encara os acontecimentos do mundo natural que não podem ser facilmente compreendidos a olho nu. Este recurso é utilizado por Tsushima como forma de explorar sentimentos do íntimo humano, utilizando da natureza como representação. No caso de "Meu Lar" (*Gunzô*), a natureza está presente nos diversos eventos insólitos que aparecem no conto, além dos possíveis momentos que a mãe da narradora-protagonista parece estar envolvida, mostrando como estes elementos integram e ocupam o espaço da casa mesmo com a mudança de dona.

Imai e Mamola (1995) em "*Tsushima Yuko: Nature, Legends And Modern Japanese Women*" afirmam que a utilização recorrente da natureza nas obras de Yuko Tsushima possuem força e importância narrativa, quase como se uma nova personalidade ou personagem estivesse sendo criada. Estes elementos referem-se à materialização do luto da protagonista e da solidão com a infamiliaridade sentida pela mãe na mudança do espaço físico da casa. A participação constante dos insetos e animais também buscam representar como a mãe participa ativamente das mudanças sem precisar estar fisicamente presente no ambiente em questão. Além disso, estas representações naturais dizem respeito à densidade psicológica das personagens, onde é possível ver como estas ocorrências diversas afetam o psicológico e a percepção da realidade da narradora.

Conclusão

Na obra podemos ver uma densidade psicológica profunda e a exploração de sentimentos complexos do íntimo humano, mostrando como a autora consegue abordar estas temáticas de forma sensível e cuidadosa num texto curto. Tsushima utiliza de sua literatura como forma de conscientização e propagação de uma visão mais compreensiva e liberal acerca das questões femininas e da maternidade, mostrando facetas da vida feminina que não são comumente exploradas no âmbito literário da época que "Meu Lar" (*Gunzô*, 1999) foi

publicada. Diversas das obras publicadas durante o mesmo período que "Meu Lar" foi publicado não tinham a figura feminina como protagonista e não abordavam temas como o da obra, tratando do íntimo humano e dos mais diversos sentimentos que atravessam a vida humana. Com as obras de Tsushima, há uma inauguração de uma nova temática e forma de ver o mundo, trazendo à tona a perspectiva feminina e a verdadeira realidade dessa parcela da sociedade. Com a utilização de recursos como a expressão da natureza, Tsushima trabalha os mais variados aspectos do íntimo humano e como sentimentos como o luto, a independência feminina e a maternidade devem ser integrados ao contexto literário.

Pensando na natureza e na expressão de sentimentos complicados, neste conto, as presenças dos insetos mortos nos armários e gavetas nos pertences da figura materna mostra que a natureza e a mãe estão agindo de forma conjunta e não representa ameaça ou incômodo para a falecida dona da casa. Já a utilização dos minúsculos insetos nos pratos de comida e na janela podem representar o acúmulo de sentimentos da mãe da personagem central, que após anos de solitude expressa-se de forma intensa e rancorosa numa situação completamente cotidiana ao longo de sua refeição. Por outro lado, a imagem do gato morto representa a materialização do luto da protagonista e gera a angústia e o medo de observar o término de outro ciclo de vida. De alguma forma, Tsushima passa a mensagem de que o ciclo eventualmente terminará e a vida voltará a sua forma natural dentro dos parâmetros da natureza. Esta perspectiva abre alas para uma parte inexplorada da produção literária do período, privilegiando parcelas da sociedade que não eram vistas e nem eram consideradas relevantes ao cânone literário, subvertendo estes aspectos tradicionais que costumavam estar presentes nas obras publicadas neste período.

E é por isso que diferentemente de muitas obras deste período, Tsushima propõe uma nova discussão acerca de muitas temáticas, como a maternidade, mostrando uma forma que a maternidade se manifesta que foge completamente das normas convencionais tidas pela sociedade japonesa acerca deste tema. Além disso, a autora trabalha com a manifestação do luto em suas mais variadas formas, onde se pode observar a progressão do luto da protagonista e a forma com que ela lida com estes sentimentos mesmo com a intervenção da mãe, dando ainda mais relevância ao tema e as formas de encarar estes sentimentos doloridos. A fortuna crítica da autora se evidencia ainda mais no conto e se mostra extremamente atual por trazer questionamentos e vivências diversas acerca de uma realidade pouco explorada na literatura e no cânone literário normalmente explorado.

Referências

DIMAS, Antônio. **Espaço e Romance**. Série Princípios, Editora Ática, 1ed., São Paulo, 1985.
FREUD, Sigmund. "O infamiliar [Das Unheimliche]", **Coleção Obras Incompletas de Sigmund Freud**, Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2021, pp. 28 - 128.
GARCIA, Flávio (org.). **A banalização do insólito**: questões de gênero literário em literaturas da lusofonia - mecanismos de construção narrativa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007, pp. 11-115.

IMAI, Satomi; MAMOLA, Claire. "Tsushima Yuko: Nature, Legends And Modern Japanese Women". In: **U.S.-Japan Women's Journal. English Supplement**, 1995, No. 8, pp. 87-100, 1995.

MCKINLAY, Megan. "Unstable Mothers: Redefining Motherhood in Contemporary Japan". **Intersections**: Gender, History and Culture in the Asian Context, Issue 7, Março de 2002.

TSUSHIMA, Yuko. “Meu lar” (*Gunzô*). Trad. Geraldine Harcourt. **The Asia-pacific Journal - Japan Focus**, Vol 16, Issue 12, Number 6, Junho de 2018.

UENO, Chizuko. “The Position of Japanese Women Reconsidered”. Current Antropology Aug. - Oct., 1987, Vol. 28, No. 4, **Supplement**: An Anthropological Profile of Japan (Aug. - Oct., 1987), pp. S75-S84 - The University of Chicago Press Journals, 1987.

XAVIER, Elódia. **A casa na ficção de autoria feminina**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 2012, p. 70-88.

A LÍRICA SUBALTERNIZADA EM "ANTIPATRIARCA", DE ANA TIJOUX: ENTRE-LUGARES DA MULHER LATINO-AMERICANA, RESISTÊNCIA E EMPODERAMENTO

The subalternized lyrics in "Antipatriarch", by Ana Tijoux: between-places of the latin american women, resistance and empowerment

Lidiane Cossetin Alves[1]
https://orcid.org/0000-0003-0678-1533
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Introdução

Neste estudo, são apresentadas análises sobre a construção da lírica subalternizada latino-americana, com estudos sobre o rap "Antipatriarca" de Ana Tijoux, evidenciando a mulher latino-americana que se emancipa das amarras, objetificações e violências patriarcais.

As intenções desta investigação englobam o questionamento sobre quais são os aspectos de empoderamento e resistências femininas e feministas, gerados pela canção "Antipatriarca", discutindo as relações entre poesia e canção e poesia e sociedade, objetivando a exemplificação do empoderamento por meio de narrativas de líricas subalternizadas latino-americanas que refletem sobre suas próprias condições (Cossetin Alves, 2021, 2025), isto é, escritas de si; e sobre a significância artístico-literária-cultural da atuação de Ana Tijoux.

Os aportes teóricos para argumentações da pesquisa bibliográfica que se propõe partem das perspectivas da Crítica Feminista latino-americana. Ainda mais, parte-se da compreensão de que

> A Arte tem a potência de suscitar reflexões que transformam a realidade concreta, seja em seu próprio tempo de produção, seja em tempos posteriores. [...]. A arte poética das canções [...] é tomada como potência transformadora nas sociedades, questionadora de contextos culturais, econômicos e, enfaticamente, políticos: a arte e sua poética são revolucionárias e incitadoras de câmbios na realidade concreta do presente e futuramente (Cossetin Alves, 2025, p. 14).

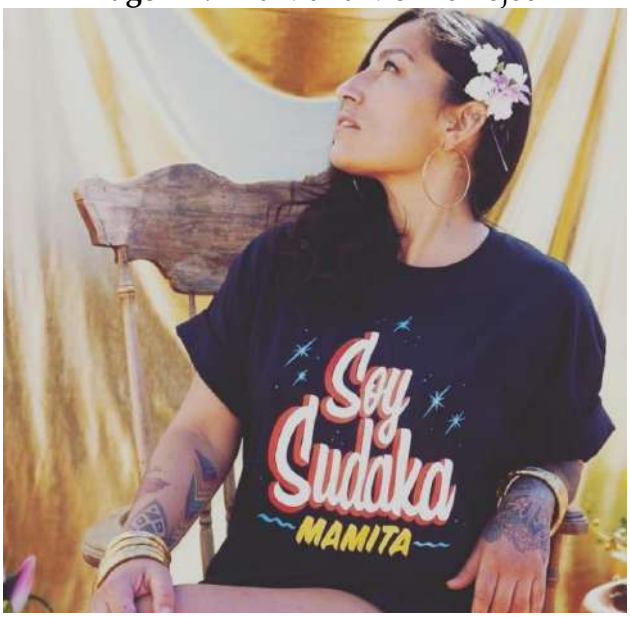
Ana Tijoux e a produção decolonial e feminista no rap latino-americano

Ana María Merino Tijoux é uma cantora e compositora franco-chilena que atua desde a década de 2000 em carreira solo. Ana Tijoux é uma artista que carrega consigo a marca diaspórica dos latino-americanos em seus infinitos entre-lugares. Com sua família exilada do Chile devido à ditadura militar de Augusto Pinochet, Ana Tijoux nasceu em uma cidade nortenha da França, chamada Lille, em 1977. Quando retornou à América Latina, a artista

[1] Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *campus* Cascavel. Graduada Letras-Português/Espanhol e Mestra em Letras pela mesma instituição. Professora Colaboradora do curso de Letras-Português/Inglês/Espanhol da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *campus* Foz do Iguaçu. E-mail:

dedicou-se a abordar questões feministas em suas canções, bastante relacionadas ao ativismo ambiental e aos estudos pós-coloniais sobre a emancipação dos latino-americanos, com ênfases às mulheres. Filha da diáspora, do exílio e da ditadura, Tijoux é a voz feminista que critica as realidades opressivas ao longo de suas vivências.

Imagem 1. Ana María Merino Tojoux



Fonte: Tijoux (s. d.).

A artista reconhece o sentimento do ser e não-ser, do estar e não-estar latino-americano, característico de sujeitos diaspóricos em seus entre-lugares. Seu álbum chamado "1977" trabalha a temática com criticidade, destacando a essência de reconhecer-se artista de um movimento de contestação, que é o Hip Hop. Ademais, Garsd (2014) também ressalta: "Ela falou sobre crescer no exílio; sobre ser uma escritora".

Quando Tijoux fala sobre sua produção em Vengo, assevera que seu compromisso decolonial é imprescindível, pois está "em busca de respostas [...]. Ansiosa para aprender a história não contada de nossos ancestrais" (Garsd, 2014). A entrevistadora assinala sobre a potência de Vengo, sinalizando que calmaria não significa indiferença ou leviandade:

> [...] a música de Vengo é virtualmente perfeita. O álbum abre com uma faixa impressionante de mesmo nome, uma explosão de energia que dá o tom para a música que se segue. Suas letras são sobre o orgulho indígena ('nosso cabelo preto / nossas maçãs do rosto salientes'), assim como a música. Ao longo do álbum, Tijoux mistura sons andinos com batidas de hip-hop e trompetes estridentes. É tão revigorante ouvir música andina – que é melancólica, doce e efervescente, mas muitas vezes prestada a um péssimo serviço por gravadoras de '*world music*' sem graça (Garsd, 2014).

Unindo o resgate da ancestralidade, compromisso social e os Feminismos, Ana Tijoux muito posicionou-se em suas entrevistas, falas e apresentações. Para ela, a rebeldia é uma das

palavras que a definem, sendo "preciso assumir responsabilidades [...]. A posição política é a coisa mais bonita que pode acontecer a uma pessoa" (Estado de Minas, 2019).

Por fim, sinalizamos Ana María Merino Tijoux como uma mulher consciente das subalternizações que vive, compreendendo que é necessário posicionar-se e rebelar-se contra todas as formas de opressão.

A emancipação das mulheres latino-americanas em "Antipatriarca"

A canção *Antipatriarca* faz parte do álbum *Vengo*, de 2014, composta por Ana Maria Marino Tijoux e Cristobal Andres Perez Serrano, interpretada na voz da artista. A lírica subalternizada é apresentada por uma eu-poética que define suas multiplicidades e impõe limites aos moldes patriarcais, assinalando o cunho da canção desde o título: Antipatriarca.

Ao início da canção, a eu-poética trata das pluralidades que a configuram como mulher e, somada à poética da canção, irrompem sons de instrumentos de percussão, com batuques contínuos, até que sejam incluídos instrumentos de sopro – semelhante ao som de flautas andinas –, ambos empregados ao modo de canções dos povos originários que ocupa(ra)m o território chileno e latino-americano. Assim, assinala que

> *Yo puedo ser tu hermana, tu hija, / Tamara, Pamela o Valentina / Yo puedo ser tu gran amiga, incluso tu compañera de vida / Yo puedo ser tu gran aliada, la que aconseja y la que apaña / Yo puedo ser cualquiera de todas, depende de cómo tú me apodas*

Desse modo, podendo ser a irmã, a filha, a amiga, a companheira, a aliada, a conselheira ou todas elas, a forma de agir ou ser na relação que a eu-poética mulher estabelece com seu interlocutor, nos indica que podemos compreendê-lo como masculino. Ademais, salientamos que todas as categorizações do que a eu-poética assume como "o que pode ser" definem-se a partir de relações de companheirismo e camaradagem, a citar: "irmã", "filha", "grande amiga", "companheira de vida", "grande aliada" e "aquela que aconselha e conserta", evidenciando que, dependendo de como seu interlocutor age, ela estará disposta a manter papéis amigáveis em suas relações.

Outra característica importante a ser ressaltada é o uso do verbo "poder" na locução verbal "posso ser", que evidencia não apenas os papéis sociais que a eu-poética concorda em participar, mas também os lócus que intenciona viver, frisando as relações que ela estabelece com seu interlocutor, a exemplo: possuir capacidade ou oportunidade; exercer influência sobre algo ou alguém; ser autorizado para, ter permissão para; possuir característica necessária; ter possibilidade de alcançar ou conseguir alguma coisa; demonstrar calma e/ou paciência para algo; possuir chance ou vontade para exercer algo; demonstrar controle sobre algo. Inclusive, quando evidencia seu próprio domínio, nomeia-se "Valentina", "Pamela", "Tamara", "qualquer uma delas", "todas". Então, a eu-poética inicia os debates sobre os limites que impõe em sua própria vida: ela pode ser, não necessariamente é; mas sua vontade, disponibilidade e domínio sobre si imporão os limites para que sua existência seja de camaradagem para com seus interlocutores homens.

Além disso, nestes primeiros versos, o som que acompanha a letra demonstra-se calmo, mas enfático, tal como se evidenciasse a somatória de substantivações e adjetivações que a eu-poética discute poder assumir ou não; outrossim, o conteúdo temático da canção ao modo de

como são cantados os primeiros trechos, alcançados pelo encadeamento de versos característicos do rap, apresenta rapidez na fala. Ainda, os versos que surgem na canção acompanham os ritmos de sentenças, agora enfatizadas pelas ressalvas que a eu-poética faz em relação ao conteúdo temático sobre quem ela quer ser:

> *Pero no voy a ser la que obedece porque mi cuerpo me pertenece / Yo decido de mi tiempo, cómo quiero y dónde quiero / Independiente yo nací, independiente decidí / Yo no camino detrás de ti, yo camino del par aquí*

A eu-poética evidencia que pode ser a grande amiga ou a companheira de vida, mas que não obedecerá a ordens, pois seu corpo pertence apenas a si; pode ser a filha, irmã ou aquela que aconselha, mas será e continuará independente, pois decide quando, como e onde exercerá sua liberdade, caminhando ao lado de quem quer ser seu companheiro, nunca atrás. Neste sentido, compreender que a mulher pode assumir papéis de companheirismos em todos os relacionamentos possíveis com homens é, também, discutir que as relações de gênero devam ser reconfiguradas a fim de alcançarmos o que sinalizamos como essencial às mulheres: a decolonização de seus corpos e decisões e suas emancipações dos moldes heteronormativos, sempre sinalizando os contextos afro-latino-americanos que, por sua vez, também compõem a eu-poético da canção.

María Lugones (2020) reavalia a colonialidade do poder de Quijano, salientando que o sistema de gênero colonial/moderno também é cocriado ao longo dos processos de subalternização dos povos não hegemônicos, salientando que conceitos de raça, classe e gênero são reafirmados e reconfigurados em contextos coloniais a fim de manter as marginalizações (Lugones, 2020). Portanto, não se trata de negar a possibilidade de relacionamentos amáveis e amigáveis com homens, mas de evidenciarmos os limites de nossas relações, pois estivemos (e estamos) lutando pela autonomia de/em nossas vidas.

Conseguintemente, a eu-poética da canção, plural e multifacetada que é, passa a evidenciar situações mais violentas de opressão que as mulheres sofrem, pontuando que

> *Tu no me vas a humillar, tu no me vas a gritar / Tu no me vas someter, tu no me vas a golpear / Tu no me vas denigrar, tu no me vas obligar / Tu no me vas a silenciar, tu no me vas a calar*

Diferente de quando aborda as possibilidades de camaradagem de ser – apresentado como categorizações expressas em substantivos e adjetivos –, agora a eu-poética sinaliza a somatória de fatores que não aceita em sua vida. Neste ponto da canção, o ritmo dos versos cantados modificam-se, assemelhando-se ao som de tambores de marcha, evidenciando o sentido de elevação da seriedade sobre a enunciação da eu-poética. Ainda, todos os verbos referem-se a ações violentas antecedidos pela construção "Você não vai", com rimas simples e falsas, internas e externas. Evidenciamos, em primeira instância, a diferença em categorizar o que uma mulher "pode" – ser amiga, ser companheira de vida, conselheira – e o que um homem "não pode" – humilhar, submeter, golpear, silenciar. A fim de que ilustremos a diferenciação da carga social que tem as palavras elegidas para compor a canção, segue o Quadro 1:

Quadro 1. Comparações entre homens e mulheres em Antipatriarca, de Tijoux

Mulheres			**Homens**		
Substantivos e Adjetivos	"Yo puedo ser"	Hermana	"Tu no me vas a"	Humilhar	**Verbos**
				Gritar	
		Hija		Someter	
		Amiga		Denigrar	
		Companñera		Obligar	
		Aliada		Silenciar	
		Consejera		Callar	

Fonte: elaboração da autora, com base em Antipatriarca (Tijoux; Serrano, 2014).

Desse modo, enquanto visualizamos as categorias do que a mulher pode ser – no sentido de camaradagem e relacionamentos amáveis –, o homem, por sua vez, é avisado sobre o que não pode fazer – impondo limites sobre as violências. Compreendemos, portanto, que em níveis de substantivações e/ou adjetivações às mulheres, não denotam carga de violência, dano ou ameaça ao interlocutor masculino; já em níveis de verbo – que denotam ação e, não, categorização – a carga social que as palavras carregam, no contexto das relações heteronormativas, é extremamente bárbaro, brutal e cruel.

Sendo assim, é por tal carga expressiva nas palavras elegidas para compor os versos da canção, que ilustramos e comprovamos que esta é uma relação entre homens e mulheres – dividida dicotomicamente para a compreensão didática das relações, nesta análise –, por mais plurais que sejam as possibilidades de existências dispostas pela eu-poética da canção. Ademais, ao passo em que a eu-poética enfatiza que seu interlocutor não pode humilhá-la, submetê-la, golpeá-la, denegri-la, obrigá-la, silenciá-la, gritar para ela ou a calar, salientamos os níveis de violências silenciosas que convergem para a violência física, ou vice-versa, ou, ainda, simultaneamente. Compreendemos, nesta situação, que se trata de uma violência de gênero, de acordo com Bandeira (2019), tendo em vista que

> A centralidade das ações [violentas] incide sobre a mulher, quer sejam estas violências físicas, sexuais, psicológicas, patrimoniais ou morais, tanto no âmbito privado-familiar como nos espaços de trabalho e públicos. Não se trata de adotar uma perspectiva vitimizadora em relação à mulher [...], mas de destacar que a expressiva concentração desse tipo de violência se impõe historicamente sobre os corpos femininos e que as relações violentas existem porque as relações assimétricas de poder permeiam o cotidiano das pessoas (Bandeira, 2019, p. 295).

Portanto, quando aponta indiretamente as assimetrias de poder entre o que "pode" uma mulher e o que o homem "não pode", a eu-poética vincula-se às readequações das análises de Lugones (2020) sobre a colonialidade do poder, inserindo as discussões de gênero às dissidências heteronormativas ainda punidas contemporaneamente. Logo,

> [...] se aos homens, via de regra, são destinados papéis de dominação, de poder (seja na família, seja na comunidade, seja no espaço público mais amplo), a contrapartida é a sujeição das mulheres ao espaço

> privado, ato e discurso de submissão. No entanto, a realidade mostra não raras vezes a subversão de tais papéis sociais (Fávaro, 2019, p. 235).

Assim sendo, desde as concepções de colonialidade do poder reconfiguradas aos moldes contemporâneos e somadas as condições de gênero em uma sistemática heteronormativa, tal como aponta Lugones (2020), Fávaro (2019) também está em consonância com a autora quando aponta sobre as condições em que as sujeições das mulheres são rompidas nesses mesmos contextos, reafirmadas quando a eu-poética da canção evidencia não aceitar as violências e caminhar ao lado de seu interlocutor caso ele a considere coerentemente, não necessariamente como igual, mas com equidade. Desse modo, a eu-poética da canção ainda retoma que não será obediente, pois insurge fortemente em contextos patriarcais, sendo independente, valente, rompendo as sistemáticas de indiferenças do patriarcado sobre as condições desumanas das mulheres latino-americanas, nem passiva, tampouco oprimida, sendo linda, sendo aquela que dá vida, emancipada em autonomia sobre si:

> *No sumisa ni obediente / Mujer fuerte insurgente / Independiente y valiente / Romper las cadenas de lo indiferente / No pasiva ni oprimida / Mujer linda que das vida / Emancipada en autonomía*

Aqui, a entonação da voz da cantora é melódica, vagarosa e tranquila, todavia incisiva, assertiva, seguida ao som de instrumentos de sopro e percussão. Também, trazendo para a discussão da lírica subalternizada, a eu-poética da canção apresenta as mulheres em qualificações de cunho antitéticas, entretanto complementares às designações, assinalando que não serão obedientes, mas fortes e insurgentes, rompendo as sistemáticas de indiferença às mulheres e suas causas; não serão passivas nem oprimidas, mas aquelas que dão vida, lindas e emancipadas em suas autonomias: mulher.

Ademais, neste trecho da canção, a eu-poética nos apresenta uma questão valiosa para debate: as concepções de beleza para as mulheres. A questão está longe de possuir um consenso: "Os padrões de beleza feminino se apresentam como variações culturais, que dependem dos valores de uma determinada sociedade" (Borges, 2019, p. 77), sendo essencial que se analisem os contextos períodos históricos e relações socioculturais em que se estabelecem tais padrões; desse modo, assinalamos que a canção trata de uma mulher plural contemporânea, evidenciando um coletivo de mulheres localizadas na América Latina, em contextos de insurgências decoloniais e resistências ao neoliberalismo, que se apresentam antipatriarcais. Goellner (2019) evidencia as questões transitórias do corpo de acordo com o local e tempo em que se (re)constroem:

> Considerando o caráter histórico do corpo, para analisá-lo torna-se necessária a sua problematização, ou seja, é importante estranhar o corpo, colocá-lo em questão. Problematizar, por exemplo, os significados e a valorização que determinadas culturas atribuem a alguns corpos e as hierarquias que a partir da sua anatomia se estabelecem e que designam quais são os corpos desejáveis e aceitáveis – lembrando que, apesar de serem transitórias, essas referências têm o poder de excluir, inferiorizar e ocultar determinados corpos em detrimento de outros. Não é sem razão que o corpo jovem, produtivo, saudável, belo e sexualmente atrativo é um ideal perseguido por um

> número infinito de mulheres e homens do nosso tempo, cujos investimentos individuais demandam energia, dinheiro e responsabilidade. Pensemos nos aportes da denominada indústria da beleza, da saúde e do fitness, cuja ampliação não cessa de acontecer. Adornos, cosméticos, roupas inteligentes, tatuagens, próteses, dietas, suplementos alimentares, academias, cirurgias estéticas, medicamentos e estimulantes fazem parte de um conjunto de saberes, produtos e práticas a investir no corpo, produzindo-o diariamente (Goellner, 2019, p. 143).

Quando discutimos a mulher linda da sociedade latino-americana, colonizada pelos europeus e neocolonizada pelos capitalistas do norte global, transpassadas pela contemporaneidade, não podemos deixar de citar os modelos hegemônicos da beleza aceita social, cultural e historicamente em nossos contextos; todavia, existem modelos de resistência das mulheres feministas sobre tais normativas corporais. Podemos compreender que os ideias de beleza e corpo da mulher contemporânea estão caminhando conjuntamente com a padronização da mulher que atende o estereotipo patriarcal e machista, que mantém as amarras sobre as escolhas e corpos das mulheres. Conforme Borges (2019), não são raras as vezes em que mulheres feministas questionam e colocam em xeque tais padronizações de corpos, vidas e escolhas das mulheres. Resistentes, então, organizamo-nos com a finalidade de que as mulheres possam escolher sobre seus corpos, decidindo sobre eles em quaisquer instâncias e, acima disso, compreendendo suas belezas para além desses padrões[2].

Assim sendo, quando a eu-poética da canção assinala que está "rompendo as cadeias do indiferente", podemos inferir que se posiciona sobre as indiferenças patriarcais – que delimitam, limitam, moldam e impõem sobre os corpos das mulheres – e é omisso e negligente quando tal mulher resolve-se "emancipada em autonomia". Destarte, somam-se aos versos as categorizações definitivas que englobam as pluralidades das mulheres discutidas ao longo da canção: somos "Antipatriarca" com "alegria", somos "Antipatriarcais e alegres, liberando", "a liberar", que se repetem em ênfases:

> *Antipatriarca y alegría / A liberar, a liberar, a liberar, ah ah / Libera, libera, libera / No sumisa ni obediente / Mujer fuerte insurgente / Independiente y valiente / Romper las cadenas de lo indiferente / No pasiva ni oprimida / Mujer linda que das vida / Emancipada en autonomía*

[2] Ademais, outro aspecto importantíssimo a ser considerado sobre a beleza da mulher e a resistência dos/nos movimentos feministas acerca dos padrões impostos sobre os corpos é maneira com que o capitalismo contemporâneo utiliza os discursos, os movimentos sociais e as demandas sobre a aceitação de corpos dissidentes – antes, completamente ignorados – como produto. Assim como se estabeleceu uma busca desenfreada para alcançar os corpos irreais, na contramão cresce o número de pessoas que aceitam seus corpos tais como são e ambas perspectivas continuam sendo exploradas como produto ou serviço a ser comercializado, com finalidades lucrativas, não de resistências. Sobre as condições capitalistas e as explorações dos públicos consumidores reconfiguradas, devemos ser essencial e exclusivamente críticos, pois "A todo o momento nos deparamos com discursos e práticas que investem nossos corpos, incitam nossos desejos, produzem nosso imaginário, movimentando, de modo diverso e peculiar, diferentes assujeitamentos e resistências. Afinal, na sociedade contemporânea os corpos são espetáculos. São instituições performantes que, ao se moverem, tornam carne representações e discursos que operam no detalhe com o controle, a vigilância, o esquadrinhamento e a fixidez. E, também, a resistência, o descentramento e a transgressão. Não podemos esquecer que, no capitalismo avançado, o corpo se tornou um objeto de consumo em nome do qual se edifica um crescente mercado de produtos e serviços, objetivando sua construção, seus cuidados, sua libertação e, também, seu controle" (Goellner, 2019, p. 143).

À vista disso, ressaltamos que os versos "Antipatriarca e alegria / A liberar [...]" são o refrão da canção, evidentes quando entonados melódico e vagarosamente, se comparada aos ritmos e entonações dos versos anteriores. Ademais, quando pontua que as mulheres antipatriarcas estão a liberar, volta-se à emancipação coletiva descrita por Berth (2019), que rompem com as opressões e submissões impostas pelo patriarcado – neste trecho da canção, a enunciação dos versos pela cantora retoma a rapidez do rap, com instrumentos de corda e percussão ao fundo. Ainda, quando aponta que está "a liberar", novamente o ritmo é alterado, sendo o primeiro verso composto por tal construção bastante lento e, o segundo, acelerado em comparação ao anterior. Portanto, em construções sonoras, as urgências e importâncias de sentidos e temáticas são evidenciadas ao emprego dos ritmos e entonações e controle vocal de Tijoux. Em sequência, com os ritmos retomando a somatória de condições para que seja a mulher companheira, evidencia:

> *Yo puedo ser jefa de hogar, empleada o intelectual / Yo puedo ser protagonista de nuestra historia y la que agita / La gente la comunidad, la que despierta la vecindad / La que organiza la economía de su casa, de su familia / Mujer linda se pone de pie / Y a romper las cadenas de la piel*

Portanto, neste ponto da canção, a eu-poética estabelece as possibilidades de exercer sua condição em um contexto contemporâneo latino-americano, podendo ser a "chefa do lar, empregada ou intelectual", aquela "que organiza a economia de sua casa e de sua família", podendo ser "protagonista das nossas histórias" ao "agitar as pessoas da comunidade, despertando a vizinhança", novamente retomando a ideia de beleza da mulher, que se impõe, que "se põe de pé", rompendo, desta vez, "as cadeias da pele". No trecho supracitado, inverteremos a posição dos versos para uma melhor análise temática das condições e possibilidades dessas mulheres que a eu-poética da canção assume, do último verso ao primeiro, deste trecho: rompendo as cadeias da pele para chegar a decidir sobre ser a chefa da casa, empregada e/ou intelectual. Logo, a primeira condição analisada é o rompimento das cadeias da pele que, sinalizamos, ainda estar em curso em contextos de resistências decoloniais latino-americanos. Para tanto, recorremos à Sueli Carneiro (2019), que indaga sobre quais mulheres falamos quando discutimos as diversas emancipações de mulheres dos moldes patriarcais passados e contemporâneos.

> No Brasil e na América Latina, a violação colonial perpetrada pelos senhores brancos contra as mulheres negras e indígenas e a miscigenação daí resultante está na origem de todas as construções de nossa identidade nacional, estruturando o decantado mito da democracia racial latino-americana, que no Brasil chegou até as últimas consequências. [...]. O que poderia ser considerado como história ou reminiscências do período colonial permanece, entretanto, vivo no imaginário social e adquire novos contornos e funções em uma ordem social supostamente democrática, que mantém intactas as relações de gênero segundo a cor ou a raça instituídas no período da escravidão. As mulheres negras tiveram uma experiência histórica diferenciada que o discurso clássico sobre a opressão da mulher não tem reconhecido, assim como não tem dado conta da diferença

> qualitativa que o efeito da opressão sofrida teve e ainda tem na identidade feminina dessas mulheres (Carneiro, 2019, p. 313).

Assim, quando a eu-poética da canção aborda que romperá as cadeias da pele, não significa que negligenciará a historicidade da raça e da etnia ao longo da discussão temática da canção, mas que evidenciará as sistemáticas de poder e subalternização que foram e são configuradas de maneiras distintas para pessoas brancas e não brancas.

Assim, discutidos pela eu-poética da canção, os pontos de libertação e escolha das mulheres estão arraigados aos moldes de colonização, aos machismos e aos racismos. Para as inúmeras etnias ou raças que encontramos na América Latina, há uma maneira de subalternização imposta desde os períodos coloniais e reconfigurados na atualidade, mantendo-se a subalternização e a marginalização das mulheres em todos os âmbitos sociais. Com exceção aos grupos indígenas que mantém sua cultura longe dos moldes coloniais reconfigurados à modernidade globalizada – e, assim, constroem suas culturas e sociedades com nenhuma ou pouquíssima interferência branca heteronormativa e cristã –, as mulheres latino-americanas herdaram da cultura euro-cristã heteronormativa as condições de subalternização atualizadas ao modo colonial.

Assim sendo, quando as mulheres requereram seus espaços e vozes na comunidade latino-americana pós-colonização, mas ainda não decolonizada, boa parte delas não foram contempladas: mulheres não-brancas, mulheres que não se enquadravam no complexo binarismo de gênero-sexualidade-afetividade, mulheres não cristãs, mulheres sem posses, mulheres trabalhadoras da terra e operárias dos grandes centros, mulheres marginalizadas desde a gênese colonial – muitas mulheres não foram atingidas com a libertação/liberação das mulheres desde o sufrágio e, hoje, estão e são subalternizadas tanto de maneiras inomináveis quanto incontáveis.

Ademais, conforme debate Sueli Carneiro (2019), tal como se dão as sociedades latino-americanas, multirraciais e pluriculturais, as relações de gênero estão arraigadas às demais marginalizações de desumanidades impostas pelo racismo, sendo extremamente necessário que os movimentos de mulheres negras – e, somamos: todos os movimentos feministas de mulheres não-brancas – são as maiores articuladoras para a trajetória da superação dos entraves raciais em contextos de lutas decoloniais.

> A utopia que hoje perseguimos consiste em buscar um atalho entre uma negritude redutora da dimensão humana e a universalidade ocidental hegemônica que anula a diversidade. Ser negro sem ser somente negro, ser mulher sem ser somente mulher, ser mulher negra sem ser somente mulher negra. Alcançar a igualdade [e, acrescentamos: a equidade] de direitos é converter-se em um ser humano pleno e cheio de possibilidades e oportunidades para além de sua condição de raça e de gênero. Esse é o sentido final dessa luta (Carneiro, 2019, p. 320).

Desse modo, citando a utopia como lugar comum para alcançarmos em nossas profusões que nos compõem como seres plurais, Carneiro (2019) disserta sobre uma das pautas dos feminismos que encontramos na América Latina: emancipação de todas e todos das amarras patriarcais, sexistas, machistas e coloniais, subalternizantes e marginalizadoras. Pela mesma perspectiva enuncia a eu-poética da canção, apontando que romperemos as cadeias da

pele ao buscarmos uma perspectiva plural de libertação das mulheres, todas antipatriarcais, a fim de que finalmente possamos optar por cuidar do lar e em ambientes de nossas vidas privadas, da carreira intelectual e acadêmica ou por sermos empregadas e trabalhadoras das possíveis vidas públicas; sem mais acumularmos funções – o gerenciamento do lar, os estudos, o trabalho fora de casa, o matrimônio e os filhos, simultâneos ou combinados aos pares, tris e etc. –, nem mesmo deixarmos parte das mulheres fadadas ao trabalho doméstico e braçal por sua raça, etnia ou condição econômico-social – como nos casos de mulheres não-brancas e pobres –, tampouco conjecturarmos libertações de um grupo minoritário, branco e burguês de mulheres possuidoras de riquezas às custas de outras irmãs.

Assim, como utopia ou meta, finalmente chegaremos ao que aborda a eu-poética quando se aponta como antipatriarca linda e com alegria: podendo ser protagonistas de nossas próprias histórias, agitando todos em nossas comunidades, nos colocando de pé para despertar a todas as mulheres e convidando-as a compartilharem das emancipações dos projetos coloniais, neocoloniais, capitalistas, imperialistas, racistas, LGBTQIAPN+fóbicos, machistas, sexistas, patriarcais, dentre tantos outros processos outremizantes de nossas sujeitas e sujeitos latino-americanas/os. Conseguintemente, tal como segue a canção, o refrão é retomado com seus ritmos e ênfases, assinalando novamente os poderios que os interlocutores homens não terão:

> *Tu no me vas a humillar, tu no me vas a gritar / Tu no me vas someter, tu no me vas a golpear / Tu no me vas denigrar, tu no me vas obligar / Tu no me vas a silenciar, tu no me vas a callar / No sumisa ni obediente Mujer fuerte insurgente / Independiente y valiente / Romper las cadenas de lo indiferente / No pasiva ni oprimida / Mujer linda que das vida / Emancipada en autonomia*

Agora, ao recorrer à repetição característica ao refrão, a eu-poética evidencia outra comparação que pontuamos no Quadro 2, evidenciando a tomada de voz e a comprovação da emancipação da mulher latino-americana dos moldes patriarcais em suas autonomias. Se, no Quadro 1 a eu-poética da canção necessitou assinalar o que ela poderia ser e o que seu interlocutor não poderia fazer, desvelando a incompatibilidade de poder nas relações entre homens e mulheres, dadas suas pluralidades; no Quadro 2, então, assinala as características que irrompem a sistemática de dominação e/ou opressão com o interlocutor.

Quadro 2. Relações comparativas entre homens e mulheres em Antipatriarca, de Tijoux

<table>
<tr><th colspan="3">Mulheres</th><th colspan="3">Homens</th></tr>
<tr><td rowspan="9">Substantivos e Adjetivos</td><td rowspan="9">“Yo soy”</td><td>Fuerte</td><td rowspan="9">“Tu no me vas a”</td><td>Humilhar</td><td rowspan="9">Verbos</td></tr>
<tr><td>Insurgente</td><td>Gritar</td></tr>
<tr><td>Independiente</td><td>Someter</td></tr>
<tr><td>Valiente</td><td>Golpear
Denigrar</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Linda</td><td>Obligar</td></tr>
<tr><td>Silenciar</td></tr>
<tr><td>Emancipada</td><td>Callar</td></tr>
<tr><td>Antipatriarca</td><td>Oprimir</td></tr>
</table>

Fonte: elaboração da autora, com base em Antipatriarca (Tijoux; Serrano, 2014).

Assim, sem deixar de ser linda – agora, compreendemos como parte da força e segurança da mulher que define suas prioridades acerca de seus próprios corpos –, a eu-poética da canção sinaliza ser forte, insurgente, valente emancipada e, portanto, antipatriarca. Tais qualidades da pluralidade da eu-poética, compõe a necessidade da insurgência feminista latino-americana, no sentido de deslocar-se da colonização tanto do território ao qual fazem parte, quanto de suas vidas e vivências[3].

Assim, "romper as cadeias da indiferença", como pontua a eu-poética da canção, significa, também, sinalizar todas as pautas e necessidades que cada grupo de mulheres, feministas ou não, possui em suas expressividades e complexidades, tal como pontua Carneiro (2019) ao ressaltar que os grupos de pessoas englobam muitas facetas, sendo necessário que todas elas se desenvolvam em/com autonomia. Portanto, ao tratar da emancipação e autonomia das mulheres, a eu-poética da canção nos evidencia a necessidade de reafirmar a imprescindibilidade da emancipação dos moldes patriarcais para a chegada à autonomia da mulher latino-americana. A

> [...] divisão sexual do trabalho também precisa ser discutida do ponto de vista do exercício da autonomia por mulheres e homens. Ela está na base do acesso diferenciado a recursos, a tempo – para dedicação ao trabalho, mas também o tempo livre –, a experiências distintas e ao desenvolvimento de aptidões que se convertem em alternativas. Tem relação direta com a socialização [...] de meninas e meninos e com a construção diferenciada de horizontes e possibilidades para mulheres e homens, desde a infância. Esse é um dos sentidos em que nascer homem ou mulher tem impacto sobre as possibilidades de exercício de autonomia (Biroli, 2014, p. 113-114).

Assim sendo, o exercício da autonomia das mulheres está associado ao (não) funcionamento da sociedade pautada no liberalismo, que prevê o livre exercício de escolha em uma sociedade igualitária – o que, compreendemos ao longo deste trabalho, não ser uma realidade –, pois a decisão das mulheres, "ainda que 'autônoma', e não coagida quando vista de forma isolada, termina por inseri-la" em movimentos de vulnerabilidade socio-histórico e culturalmente constituídos, ressaltando assimetrias (Biroli, 2014, p. 114), sendo que os debates feministas expõem

> [...] as restrições diferenciadas que se impor à autonomia das mulheres e dos homens – e, entre elas, de diferentes mulheres, uma vez que raça e classe social incidem, sem dúvidas, sobre barreiras e possibilidades. A ênfase nas experiências singulares dos indivíduos pode ocultar padrões estruturais de opressão (Biroli, 2014, p. 115).

Compreendemos que a falsa ideia de autonomia das mulheres numa sociedade igualitária proposta pelo liberalismo compactua com a manutenção do patriarcalismo e, opor-

[3] No entanto, evidenciamos que não é interessante demarcar romanticamente o ideário de força da mulher latino-americana, de lutadora e guerreira "por natureza": as mulheres que precisaram e precisam insurgir em contextos pós-(neo)coloniais o fazem por necessidade e, não, por condição nata, uma vez que, a fim de exercer suas experiências, resistem e lutam, sendo "capazes de fazer dos espaços e das instâncias de opressão, lugares de resistência e exercício de poder" (Louro, 1997, p. 33).

se a tal concepção é, também, compor a emancipação das mulheres. Ao tratarmos de autonomia, as literaturas debatem a mulher em diversas relações de trabalho, asseverando as denúncias de desigualdades (Biroli, 2014; Louro, 1997; Puga, 2019).

Ao tratar das construções sociais, culturais e históricas de gênero, sexualidade, identidade, Louro (1997) apresenta a construção da mulher como servil, recatada, cuidadora enquanto a historicidade da construção do homem é a contrária. Avisando-nos sobre as problemáticas das dicotomias homem-mulher, oprimido-opressor, entre outras, Louro (1997) assume que são tais divisões as preponderantes em nossa aprendizagem ao longo da vida, por se tratarem de conceitos e modos de vida arraigados em histórias, culturas e sociedades que reconfiguram suas tradições acerca do que pode ser considerado "normal" e "diferente da norma". Para a autora, "o conceito [dicotômico] só poderá manter sua utilidade teórica na medida em que incorporar [...] questionamentos" acerca dessa mesma sistemática (Louro, 1997, p. 34)[4].

Assim, a eu-poética da canção introduz o debate sobre a emancipação e a autonomia das mulheres antipatriarcais e, de acordo com Biroli (2014), Louro (1997) e Puga (2019), a autonomia concretiza-se quando sistemas político-econômicos são debatidos e reformulados, quando subvertemos as normativas socio-historicamente constituídas sobre os corpos das mulheres e, ainda, quando abdicamos a maternidade para dar espaço à singularidade de nossas vidas experienciadas em plenitude.

Assim, quando reconhece sua multiplicidade, suas inúmeras identidades, raças, etnias e posições que assume durante sua vida, a eu-poética adota que as diferenças não excluem sujeitas, mas integram as diversas faces que englobam a mulher latino-americana, estabelecendo limites com seu interlocutor. Evidencia-se antipatriarca em inúmeros momentos da canção, associando tal categorização à alegria por vivenciar sua autonomia, conjecturando a emancipação proposta por Berth (2019), na qual as mulheres emancipam-se em conjunto para viverem de maneira eficaz suas liberdades e escolhas. Por fim, a canção encerra-se com a repetição da construção "a liberar", que seria a musicalização da proposição utópica de Carneiro (2019), apontando uma trajetória a percorrer.

Considerações finais

Evidenciamos, portanto, os emaranhamentos das trajetórias de Ana María Merino Tijoux, mulher desterritorializada, consciente de sua resistência feminista, de seu entre-lugar,

[4] "é no espaço social do trabalho que as desigualdades e discriminações são mais evidentes e acabam por determinar o acesso e a permanência no emprego. Apesar da participação das mulheres no mercado de trabalho, visivelmente significativa a partir dos anos de 1990, ainda persistem diferenças salariais, ausências femininas nos postos de liderança, ocupação pela população feminina e negra de lugares mais precários do que aqueles ocupados pela população masculina e branca [...]. A presença da mulher no trabalho formal constitui uma transformação que vivenciamos no Brasil nos tempos atuais. Elas são presença marcante e, apesar desta feminização, permanece a divisão sexual que mantém sob a responsabilidade das mulheres a carga do trabalho reprodutivo, ou seja, o cuidado dos filhos, da casa, dos doentes, além das demais tarefas domésticas. Essa persistência cria dificuldades e desigualdades na inserção de muitas trabalhadoras em empregos de boa qualidade. Assim, ainda é uma realidade para a maioria daquelas os baixos salários, os empregos precários e a informalidade. Muitas mulheres lutaram pela autonomia financeira e conseguiram, mas outras tantas continuam a despender forças por salários iguais aos dos homens, por divisão de tarefas domésticas, para exercerem profissões chamadas de nichos masculinos, para alcançarem postos de comando nas empresas, pelo empoderamento feminino. Esse esforço pela autonomia financeira, para exercerem cargos de chefia, tem exigido a tomada de posições por parte de algumas mulheres. Entre essas posições, a de não se casar e nem ter filhos, ou casar e ter um número menor de filhos, dando ênfase à sua carreira" (Puga, 2019, p. 711-712).

de sua ancestralidade e das condições políticas Latino-Americanas, sendo uma figura pública que discute em suas obras as resistências particulares e coletivas, lutando pelas sobrevivências das mulheres das chamadas comunidades minoritárias.

Compreendemos que a lírica do rap latino-americano de Ana Tijoux pode oportunizar a reflexão sobre a superação da subalternidade historicamente construída em torno das mulheres da América Latina, por meio do reconhecimento de vivências em comum (canção e sociedade) e do impulsionar ao empoderamento. Logo, evidenciamos que Ana Tijoux questiona os preceitos patriarcais e os rompe, apresentando as insurgências e possibilidades de (r)existências-outras por meio da poesia cantada do rap feminista latino-americano, na lírica de sujeitas subalternizadas.

Referências

BANDEIRA, L. M. Violência e gênero: a construção de um campo teórico e de investigação. In: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 293-313.

BERTH, J. **Empoderamento**. São Paulo: Sueli Carneiro, Pólen, 2019.

BIROLI, F. Autonomia, dominação e opressão. *In*: BIROLI, F.; MIGUEL, L. F. (orgs.). **Feminismo e política**: uma introdução. São Paulo: Boitempo, 2014a. p. 109-122.

BORGES, M. L. Beleza e gênero. *In*: COLLING, A. M.; TEDESCHI, L. A. **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. Dourados: UFGD, 2019. p. 74-80.

CARNEIRO, S. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019. p. 313-321.

COSSETIN ALVES, L. A lírica subalternizada em Hijos del cañaveral, de René Pérez Joglar: história, resistência e identidade porto-riquenha. *In*: SANTOS, J. D.; ASSIS, Y. S. (orgs.). **Poética e política nas artes contemporâneas**: agências e estruturas. Foz do Iguaçu: Claec, 2025. p. 14-26.

COSSETIN ALVES, L. **A lírica subalterna em canções feministas na América Latina**: um feminismo unido pela emancipação de todas. 2021. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2021.

ESTADO DE MINAS. Ana Tijoux, a rapper que se tornou voz dos protestos sociais no Chile. **Estado de Minas** [site], 28 nov. 2019. Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/internacional/2019/11/28/interna_internacional,1104378/ana-tijoux-a-rapper-que-se-tornou-voz-dos-protestos-sociais-no-chile.shtml. Acesso em: 18 fev. 2025.

FÁVARO, C. Etnia. *In*: COLLING, A. M.; TEDESCHI, L. A. **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. Dourados: UFGD, 2019. p. 231-235.

GARSD, J. First Listen: Ana Tijoux, 'Vengo'. **NPR** [site], 9 mar. 2014. Disponível em: https://www.npr.org/2014/03/09/285794309/first-listen-ana-tijoux-vengo. Acesso em: 18 fev. 2025.

GOELLNER, S. V. Corpo. *In*: COLLING, A. M.; TEDESCHI, L. A. **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. Dourados: UFGD, 2019. p. 141-144.

LOURO, G. L. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 1997.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 52-83.

PUGA, V. L. Trabalho feminino/profissões femininas. *In*: COLLING, A. M.; TEDESCHI, L. A. **Dicionário crítico de gênero**. 2. ed. Dourados: UFGD, 2019. p. 708-712.

TIJOUX, A. M. M.; SERRANO, C. A. P. Antipatriarca. Interpretado por Ana María Merino Tijoux. *In*: TIJOUX, Ana María Merino. **Vengo**. Los Angeles: Nacional Records, 2014.

TIJOUX, A. M. M. @anatijoux. **Instagram** [site], s. d. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CNazGYXgyvb/. Acesso em: 30 ago. 2021.

VOZES INDÍGENAS: A ATUAÇÃO DAS MULHERES INDÍGENAS NOS ESPAÇOS DE ESCRITA E AUTORIA

Indigenous voices: the performance of indigenous women in writing and authorship spaces

Paula de Vasconcelos Rego[1]
https://orcid.org/0000-0003-0552-5423
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Marta Francisco de Oliveira[2]
https://orcid.org/0000-0002-5212-5361
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Introdução

Historicamente, as mulheres indígenas foram alijadas dos espaços de fala, tendo suas narrativas silenciadas ou distorcidas por discursos coloniais que as exotizaram, minimizaram ou apagaram. Por muito tempo, a literatura sobre povos originários foi marcada por representações estereotipadas e produzida por não indígenas, o que contribuiu para uma perspectiva hegemônica e excludente. No entanto, nos últimos anos, tem-se observado um movimento crescente de autoria feminina indígena, que não apenas ocupa o espaço literário, mas o ressignifica.

Este trabalho propõe refletir sobre a presença e a atuação das mulheres indígenas nos espaços de escrita e autoria, destacando as estratégias que essas autoras utilizam para garantir visibilidade, representatividade e reconhecimento. Parte-se do entendimento de que suas produções literárias ultrapassam o campo da denúncia e da memória, constituindo-se também como forma de resistência ativa diante da violência estrutural, da colonialidade e da invisibilidade histórica que as atravessam.

Tomando como bases teóricas: Rita Segato (2021), Paula Faustino Sampaio (2021) e Eliane Potiguara (2019; 2024), este artigo discute a potência da escrita feminina indígena como território de reivindicação política, reconstrução identitária e enfrentamento das múltiplas violências que essas mulheres ainda enfrentam. A pesquisa ancora-se na reflexão de produções textuais e projetos desenvolvidos por autoras indígenas contemporâneas, articulando literatura, corpo, território e memória como pilares dessa resistência.

Invisibilização e resistências nas narrativas literárias indígenas

A exclusão das vozes indígenas do campo literário brasileiro é um processo histórico que reflete as marcas profundas do colonialismo e da estrutura patriarcal da sociedade. Desde os primeiros registros escritos sobre os povos originários, observa-se a prevalência de uma

[1] Mestranda em Estudos de Linguagens (UFMS), com pesquisa sobre vozes de mulheres indígenas na literatura. Graduada em Letras/Português (UFMS/Campus de Coxim). E-mail: pauladevasconcelos95@hotmail.com

[2] Doutora em Letras (UNESP), docente da UFMS, pós-doutora pelo PPGEL/UFMS. Especialista em Língua Espanhola e em Ensino de Inglês. Membro dos grupos de pesquisa Leitores e Leituras na Contemporaneidade e Crítica Feminista e Autoria. E-mail: marta.oliveira@ufms.br

narrativa produzida por olhares não indígenas, que os representavam como figuras exóticas, selvagens ou tuteladas, quase sempre desprovidas de humanidade plena ou agência política.

A socióloga María Lugones em seu artigo intitulado *Rumo a um feminismo descolonial*, publicado em 2019, estabelece um padrão de pensamento que tem origens antigas e fundamenta a estrutura social que herdamos e permanece:

> Os povos indígenas das Américas e os/as africanos/as escravizado/as eram classificados como espécies não humanas — como animais, incontrolavelmente sexuais e selvagens. O homem europeu, burgês, colonial moderno tornou-se um sujeito/agente, apto a decidir, para a vida pública e o governo, um ser de civilização, heterossexual, cristão, um ser de mente e razão. (Lugones, 2014, p. 936).

Essa tradição discursiva, herdada da lógica colonial, teve implicações diretas na forma como as mulheres indígenas foram (ou não foram) incluídas na literatura: invisibilizadas, silenciadas ou reduzidas a papéis estereotipados que não condiziam com sua realidade complexa e plural.

No caso específico das mulheres indígenas, essa exclusão ganha contornos ainda mais severos, pois elas se situam na interseção de dois sistemas de opressão: o racismo e o patriarcado. Como afirma Paula Faustino Sampaio, em seu livro *Indígenas Mulheres (2021)*, em meio aos conflitos e interpretações, as narrativas feministas discutem as invisibilidades das mulheres na narrativa histórica e inscrevem representações sobre mulheres vítimas do patriarcado. (Sampaio, 2021, p. 87). Denunciando a forma como o patriarcado colonial e seus desdobramentos modernos têm operado para manter essas mulheres à margem dos espaços de autoria e representação. Nesse contexto, a ausência de suas vozes não é acidental, mas resultado de uma política sistemática de silenciamento.

Além de invisibilizadas, as mulheres indígenas foram frequentemente apropriadas por discursos que as representavam sob um prisma romantizado ou hipersexualizado, conforme se observa em muitos clássicos da literatura nacional, como no caso de Iracema, de José de Alencar. A indígena, nesse imaginário literário, era a "virgem da natureza", submissa, bela e predisposta ao sacrifício pelo homem branco. Desde a formação do imaginário nacional, o corpo indígena foi centralizado como figura simbólica em projetos literários que visavam construir uma identidade brasileira. Na obra *Iracema*, a personagem é representada de forma sacralizada, a partir do olhar colonizador, sendo associada à pureza virginal e erotizada em sua corporalidade, frequentemente equiparada aos elementos da natureza.

> Iracema, a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que seu talhe de palmeira. O favo da jati não era doce como seu sorriso; nem a baunilha recendia no bosque como seu hálito perfumado. Mais rápida que a ema selvagem, a morena virgem corria o sertão e as matas do Ipu, onde campeava sua guerreira tribo, da grande nação tabajara. O pé grácil e nu, mal roçando, alisava apenas a verde pelúcia que vestia a terra com as primeiras águas. (Alencar, 1977, p. 14)

Essa construção não apenas desumaniza a mulher indígena, mas também a desloca de sua realidade sociopolítica, transformando-a em símbolo ou metáfora, e não em sujeito de sua

própria história. Além disso, observa-se uma estetização do indígena, reduzido a traços idealizados e integrados ao projeto de construção da "nação mestiça". Seu corpo, portanto, é um território de mediação entre o passado indígena e o futuro branco-cristão. Esse modelo de representação, longe de ter ficado restrito ao romantismo, ainda reverbera em parte do imaginário popular e institucional, reforçando a ideia de que os povos indígenas, e especialmente as mulheres, pertencem ao passado e devem ser tutelados pelo Estado.

Essas imagens cristalizadas reforçam o que Rita Segato denomina de colonialidade do ser: uma negação da humanidade plena das mulheres indígenas, que, ao serem retratadas como figuras exóticas ou ausentes, têm seus corpos despolitizados. No entanto, ao contrário dessas representações estáticas e universalizantes, é preciso afirmar que não existe *a* mulher indígena, mas sim corpos indígenas femininos, plurais, territorializados, com histórias, línguas e experiências diversas.

No entanto, a produção literária recente tem testemunhado um movimento vigoroso de retomada da palavra pelas próprias mulheres indígenas. Escritoras como Eliane Potiguara, Graça Graúna, Auritha Tabajara, Julie Dorrico, entre outras, têm ocupado os espaços de autoria e ressignificado a literatura indígena com seus próprios corpos, vozes e experiências. Essas autoras não apenas contestam os estereótipos impostos, mas criam formas de narrar que desafiam a linearidade ocidental, incorporando a oralidade, os saberes ancestrais e a cosmovisão de seus povos.

Esse movimento pode ser compreendido como uma forma de resistência epistemológica, na medida em que recusa o modelo eurocêntrico de conhecimento e reivindica outros modos de ver, sentir e contar o mundo. Ao escreverem, essas mulheres não estão apenas contando suas histórias — estão afirmando que há outras formas de construir conhecimento e de existir, que foram historicamente deslegitimadas pelo projeto colonial.

A escrita literária, nesse contexto, emerge como um território simbólico de disputa e de reconstrução. Ela permite que essas mulheres se posicionem como narradoras de si, rompendo com o regime de tutelamento que por tanto tempo as impediu de ocupar esse lugar. Como explica Eliane Potiguara (2019), a literatura indígena escrita por mulheres é uma ferramenta de luta, um instrumento de resistência política e cultural que possibilita a recuperação de identidades feridas e o fortalecimento de vínculos comunitários e espirituais.

Essa presença insurgente no campo da literatura também provoca um deslocamento importante na crítica literária e nos estudos culturais, que se veem convocados a revisar seus próprios paradigmas e a incorporar perspectivas que reconheçam a multiplicidade de vozes, saberes e existências. A autoria feminina indígena, portanto, não é apenas uma inserção tardia de novos sujeitos no sistema literário: é uma transformação profunda na forma como pensamos literatura, autoria e pertencimento.

Por fim, é necessário destacar que esse movimento de retomada da autoria não ocorre de forma isolada. Ele está articulado a diversas formas de ativismo político, à defesa dos territórios tradicionais, à luta por políticas públicas e ao enfrentamento cotidiano da violência. A literatura, nesse sentido, é também uma forma de denúncia e de reivindicação. Cada texto publicado por uma mulher indígena é, ao mesmo tempo, uma narrativa poética e um documento político, uma obra de arte e um grito por justiça. E é justamente nessa intersecção entre arte e resistência que reside a potência transformadora dessas produções.

Corpo, território e identidade

A produção literária de mulheres indígenas não pode ser compreendida sem considerar a centralidade do corpo na construção de suas identidades e de suas narrativas. O corpo feminino indígena, ao longo da história, foi marcado por uma série de violências simbólicas e concretas: da expropriação de seus territórios ancestrais ao controle de sua sexualidade, da tentativa de apagamento cultural à objetificação em discursos coloniais. Nesse sentido, o corpo não é apenas um receptáculo da violência, mas também um espaço de resistência, memória e reexistência. As escritoras indígenas contemporâneas têm assumido o corpo como território de fala, ressignificando-o em suas obras como símbolo de força, ancestralidade e pertencimento.

Essa compreensão do corpo indígena feminino como espaço de memória, resistência e espiritualidade encontra ressonância também nos discursos produzidos fora do campo literário, como nos relatos de encontros e mobilizações de mulheres indígenas. Em 2024, durante o primeiro Encontro Estadual de Mulheres Indígenas de Mato Grosso do Sul, organizado pelo Conselho Indigenista Missionário (Cimi), foi registrada uma potente expressão poética que sintetiza essa visão de corpo como território vivo:

> Poesia e realidade se fundem harmoniosamente, corpos e territórios, lutas e esperanças no sonho de bem viver. As memórias da ancestralidade perpassam sobre os corpos que trazem as marcas das violências, mas também o desenho da resistência. Vidas que desafiam, que se alegram com as danças, passos indeléveis que, como a divina Ruah, sopra as bênçãos, o som do maracá que anuncia que os povos ali presentes estavam interligados, em sintonia com a natureza e com o Encantado (Conselho Indigenista Missionário, 2024).

A presença desse discurso confirma que os corpos das mulheres indígenas, mesmo marcados por violências históricas, são também lugares de encantamento, de celebração e de comunhão com o território e com o sagrado.

A relação entre corpo e território é um dos pilares da cosmovisão indígena, especialmente entre as mulheres, cuja vivência cotidiana está profundamente entrelaçada com os ciclos da natureza, os saberes tradicionais e a coletividade. O corpo, para essas autoras, não se separa da terra; ele é extensão do território e, como este, é alvo de invasões, cercamentos e disputas, mas também lugar de cura, de reconexão e de luta. Ao pensar com Lorena Cabnal (2010) o conceito de corpo-território, a aliança íntima corpo-território-terra se manifesta no que ela denomina "recuperação e defesa histórica do meu corpo-terra território", pressupondo "a recuperação do meu corpo expropriado, para gerar vida, alegria, vitalidade, prazeres e a construção de saberes libertadores para a tomada de decisões" (Cabnal, 2010, p. 23).

Nesse contexto, as obras literárias dessas mulheres não apenas denunciam os impactos da colonização sobre seus corpos, mas também propõem outras formas de representá-los, rompendo com os padrões estéticos e simbólicos impostos pela lógica ocidental. Ao desafiar a hipersexualização, a animalização e a imagem da indígena dócil e exótica, essas autoras constroem novas imagens que celebram a diversidade dos corpos indígenas femininos. Corpos que sangram, que dançam, que cuidam, que pariram a resistência. Corpos que não se rendem às fronteiras traçadas pela colonialidade.

A poeta e ativista Eliane Potiguara é uma das vozes mais expressivas desse processo de reconstrução simbólica. Em seus poemas, a autora dá voz a uma mulher que, mesmo ferida pelas cicatrizes históricas, reivindica seu lugar como guardiã dos saberes ancestrais. Para Potiguara (2024), a literatura escrita por mulheres indígenas é um instrumento de fortalecimento das cosmovisões étnicas, ou seja, não se trata apenas de falar sobre si, mas de inscrever na palavra escrita uma visão de mundo que resiste à colonização epistemológica.

A valorização do corpo-território também se traduz em uma prática estética própria. Muitas dessas autoras se utilizam de elementos da oralidade, da circularidade narrativa e da poética dos ciclos naturais para construir suas obras, desafiando os modelos ocidentais de linearidade e objetividade. Essa estética insurgente é, por si só, uma forma de resistência, pois afirma que outras formas de escrever e de sentir são possíveis — e legítimas. A escritora indígena Julie Dorrico, por exemplo, ao investigar a literatura indígena contemporânea, destaca a importância da escuta, do sonho e da ancestralidade como princípios narrativos, elementos que nos convidam a ler com o corpo e com o espírito.

A insurgência dos corpos-territórios nas narrativas femininas indígenas também desafia a fragmentação moderna entre natureza e cultura. Nas cosmovisões indígenas, o corpo é parte da floresta, do rio, da montanha. A violação da terra é também a violação da mulher; a destruição do meio ambiente é, simultaneamente, a destruição das condições de existência das comunidades. Dessa forma, a literatura escrita por essas mulheres articula gênero, etnia e ecologia de forma indissociável, propondo uma visão interseccional e ampliada das violências sofridas e das resistências forjadas.

Além disso, o corpo narrado pelas autoras indígenas é também um corpo que deseja, que sonha e que sente. Ao explorarem a subjetividade feminina sem recorrer aos clichês coloniais, essas autoras abrem espaço para o erotismo, o afeto, a espiritualidade e o prazer como dimensões legítimas da experiência indígena. Trata-se de uma subjetividade que não está à margem da história, mas que constrói e reconta sua própria trajetória.

Assim, ao inscreverem seus corpos e territórios na escrita, as mulheres indígenas rompem com o silenciamento histórico e constroem uma literatura que é, ao mesmo tempo, política e sensível, ancestral e contemporânea, coletiva e profundamente pessoal. Seus textos não são apenas testemunhos de dor, mas também celebrações da vida, da memória e da dignidade de existir em seus próprios termos.

A escrita como enfrentamento da violência

A partir do século XVIII e, principalmente, no século XIX, as mulheres começaram a conquistar mais espaço na literatura, impulsionadas pelo avanço dos movimentos feministas e pela luta por direitos iguais. Já no século XX, com o fortalecimento dessas reivindicações, as mulheres passaram a escrever de forma mais aberta sobre suas experiências, desafios e perspectivas. No cenário contemporâneo, não apenas ocupam um papel central na literatura, mas também protagonizam suas próprias narrativas, abordando temas como sexualidade, raça e classe social com maior profundidade e diversidade. Para Dalcastagnè,

> as mulheres constroem uma representação feminina mais plural e mais detalhada, incluem temáticas da agenda feminista que passam despercebidas pelos autores homens e problematizam questões que costumam estar mais marcadas por estereótipos de gênero (...)

> principalmente quando as personagens são brancas; caso contrário, as marcas de distinção são bastante reforçadas (Dalcastagnè, 2007, p.130)

A pesquisa de Dalcastagnè também destaca outro ponto relevante: a complexidade na construção das personagens femininas e na representação de suas realidades e pluralidades. Ainda assim, essas personagens formam um grupo social específico, uma vez que a diferença de gênero estrutura experiências, expectativas, constrangimentos e trajetórias sociais (Dalcastagnè, 2007, p.134).

A escrita das mulheres indígenas emerge como uma forma de enfrentamento das múltiplas violências que as atravessam: a violência histórica, institucional, simbólica e física. Em um país marcado por uma colonialidade persistente, onde os corpos indígenas femininos continuam sendo alvo de agressões sistemáticas e onde as estruturas do Estado se mostram ineficazes ou ausentes na garantia de direitos, a literatura torna-se uma ferramenta de denúncia, de memória e de ação política. Escrever, nesse contexto, não é apenas um gesto artístico, mas um ato de sobrevivência e insurgência. Potiguara ressalta que para as mulheres, o seu inconsciente coletivo ancestral refloresce a cada ato de criação delas, porque elas são capazes de beijar as cicatrizes do mundo, num ato de caridade, não humilde, mas guerreira e criativa. (Potiguara, 2019, p. 149).

A violência contra mulheres indígenas assume formas específicas, profundamente enraizadas em séculos de dominação colonial e patriarcal. Segundo Rita Segato (2021), os corpos das mulheres se tornaram, nos contextos coloniais e pós-coloniais, territórios nos quais o poder masculino se inscreve. Essa leitura é especialmente relevante para compreender a realidade das mulheres indígenas no Brasil, cujos corpos continuam a ser invadidos, explorados, deslegitimados e desumanizados, tanto nos contextos urbanos quanto nos territórios originários.

O conceito de femigenocídio, proposto por Segato, teorizado pela própria autora em seu livro *La guerra contra las mujeres (2016),* que é central para compreender essa forma sistemática de eliminação, marcada pela impessoalidade e pela repetição, características de uma violência coletiva legitimada por estruturas sociais e políticas historicamente constituídas. Assim, trata-se da sistemática eliminação simbólica e física das mulheres enquanto gênero, marcada não apenas pelo assassinato de corpos femininos, mas também pela destruição de suas formas de existir, de narrar e de pertencer. No caso das mulheres indígenas, esse femigenocídio adquire contornos ainda mais graves, pois é atravessado por elementos raciais, territoriais e culturais. A violência, nesse sentido, não se restringe ao ato individual de agressão, mas se manifesta de forma estrutural, institucional e repetitiva, operando como um sistema que naturaliza o desaparecimento dessas mulheres da esfera pública, literária, política e social.

Diante disso, a escrita torna-se uma estratégia de enfrentamento. Ao narrar suas histórias, essas mulheres recusam o silenciamento que historicamente lhes foi imposto. Seus textos denunciam a ausência de políticas públicas eficazes para proteção das comunidades indígenas, a negligência das autoridades diante dos casos de estupro, feminicídio, desnutrição, suicídio e violência doméstica, bem como o apagamento dos direitos reprodutivos e territoriais. A palavra, nesse contexto, funciona como documento, como testemunho e como intervenção direta no debate público.

Mas a escrita vai além da denúncia. Ela é também espaço de reconstrução e de cura. Ao elaborarem suas vivências em narrativas literárias, essas mulheres reelaboram a dor, inscrevem seus traumas em um espaço simbólico que lhes pertence, transformando a violência em resistência, e a memória em instrumento de reparação. É o que se observa, por exemplo,

nos escritos de Eliane Potiguara, que denuncia os horrores da colonização e suas consequências sobre os corpos indígenas, mas também propõe caminhos de reconexão com os saberes ancestrais, com a espiritualidade e com o afeto coletivo.

Essa prática de escrita engajada não está dissociada das lutas territoriais e políticas dessas mulheres. Muitas das autoras indígenas contemporâneas são também ativistas, lideranças comunitárias, educadoras e guardiãs da memória de seus povos. A literatura, nesse caso, não é um fim em si, mas parte de uma atuação mais ampla, que busca preservar a vida, os territórios e a dignidade de suas comunidades. Ao escreverem, elas reafirmam sua humanidade e rompem com o lugar da vítima passiva, assumindo o protagonismo da resistência.

Importa destacar que esse enfrentamento literário da violência não recorre apenas à linguagem direta ou panfletária. Muitas vezes, ele se dá por meio da poesia, da metáfora, da evocação dos mitos, da força simbólica das palavras e das imagens. Essa estética da resistência, ao mesmo tempo delicada e poderosa, revela a complexidade da experiência indígena feminina, que não se reduz ao sofrimento, mas que também se expressa em sonho, em sabedoria e em criação.

Além disso, a produção dessas autoras também contribui para tensionar os limites do próprio campo literário. Nas palavras de María Lugones, é o movimento rumo à coalizão o que nos impulsiona a conhecer uma à outra como entes que são densos, relacionais, em sociabilidades alternativas e alicerçadas nos lugares tensos e criativos da diferença colonial. Ao denunciarem a violência, elas também desafiam os critérios de legitimação da literatura hegemônica, exigindo a ampliação dos cânones e a inclusão de vozes historicamente silenciadas. Seus textos provocam a crítica literária a se repensar, deslocam os centros de poder simbólico e convocam o leitor a um outro tipo de escuta — uma escuta ética, comprometida com a justiça e com o reconhecimento da alteridade.

Assim, a escrita dessas mulheres não é apenas um reflexo das violências que enfrentam, mas uma resposta ativa e criativa a essas violências. É por meio da palavra que elas se posicionam no mundo, que reconstroem suas subjetividades e que exigem um lugar legítimo na sociedade. A escrita torna-se, portanto, um território de luta, de memória e de transformação.

Considerações finais

A escrita das mulheres indígenas constitui, no cenário contemporâneo, um gesto político, poético e ontológico de enorme potência. Ao tomarem para si a autoria de suas histórias, essas mulheres não apenas rompem com o silenciamento histórico imposto pelos regimes coloniais e patriarcais, mas também constroem novos modos de narrar e de existir. Suas produções literárias são territórios de enunciação coletiva, onde o corpo, a terra, a memória e a resistência se entrelaçam de forma inseparável.

Como vimos ao longo deste trabalho, essas autoras não escrevem a partir de uma abstração individual, mas desde lugares marcados por violências históricas e estruturais, onde o corpo-território é violado continuamente pela negligência do Estado, pela invisibilidade midiática e pela exclusão acadêmica. No entanto, é justamente nesses espaços de dor e abandono que surge a potência da palavra como ferramenta de enfrentamento, de denúncia e de reconstrução. A escrita torna-se instrumento de cura, de fortalecimento identitário e de afirmação das múltiplas existências indígenas femininas.

A literatura produzida por mulheres indígenas tensiona as fronteiras da estética e do cânone, desafiando os paradigmas da crítica literária ocidental e instaurando uma ética da

escuta e da presença. Ela exige que os leitores se desloquem de suas zonas de conforto, que se aproximem com respeito e abertura das epistemologias outras, enraizadas na oralidade, na ancestralidade e na relação profunda com o território. Ao afirmarem suas vozes e suas histórias, essas mulheres não pedem permissão: elas ocupam, descolonizam e refundam os espaços da palavra.

Nesse sentido, este artigo buscou contribuir com a valorização de um campo literário que precisa ser reconhecido não como nicho, mas como parte central da produção cultural brasileira. As mulheres indígenas não são apenas sujeitos periféricos: são autoras de saberes, de estéticas e de práticas narrativas que renovam e ampliam os horizontes da literatura. Ao escreverem, elas se inscrevem na história, transformando-a por dentro e exigindo novos modos de leitura, de escuta e de convivência.

Por fim, refletir sobre a escrita indígena feminina é também um exercício de responsabilidade ética. É reconhecer que há, no Brasil, uma dívida histórica com os povos originários, e que a literatura pode ser uma das formas de visibilizar, reparar e transformar essa realidade. O que essas autoras nos oferecem não é apenas arte — é visão, é caminho, é um chamado à escuta radical do outro e à reconstrução coletiva de uma sociedade mais justa, plural e comprometida com a vida.

Referências

CABNAL, Lorena. **Feminismos diversos**: feminismo comunitário, 2010. ACSUR-Las Segovias.

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO (CIMI). **Mulheres indígenas sul mato-grossenses se reúnem, pela primeira vez, em encontro estadual.** 26 nov. 2024. Disponível em: https://cimi.org.br/2024/11/encontro-mulheres-indigenas-ms/. Acesso em: 29 mai. 2025.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Imagens da mulher na narrativa brasileira**, O eixo e a roda, Volume 15, p. 127 - 135, 2007.

POTIGUARA, Eliane. Coleção Tembetá: **Eliane Potiguara**. Rio de Janeiro: Azougue, 2019.

POTIGUARA, Eliane. **Questão indígena brasileira: visto minha própria pele sem medo**. São Paulo: Cultura, 2024.

SAMPAIO, Paula Faustino**. Indígenas mulheres**: entre colonialismos e resistência de longa duração. Teresina: Cancioneiro, 2021.

SEGATO, Rita L. **Crítica da colonialidade em oito ensaios**: e uma antropologia por demanda. Tradução: Danielli Jatobá e Danú Gontijo. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

LUZ EM TERRITÓRIO INTERDITO: ESCRITA DE SI E DISSIDÊNCIA FEMININA EM *HIKARI NO RYŌBUN*, *DE* YŪKO TSUSHIMA

Light in Forbidden Territory: Self-Writing and Female Dissidence in *Hikari no Ryōbun*, by Yūko Tsushima

Vito Yukio Ivasse Alves[1]
https://orcid.org/0000-0002-8927-6630
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Elizete Albina Ferreira[2]
https://orcid.org/0000-0002-6266-0624
Pontifícia Universidade Católica de Goiás

Introdução

Yūko Tsushima (1947–2016) cresceu sob a sombra da ausência paterna, uma vez que seu pai, o escritor Osamu Dazai (1909–1948), consumou o ato suicida quando a autora tinha apenas um ano de idade, fato que marcaria sua trajetória pessoal e literária. Criada por uma mãe solteira e, mais tarde, experienciando a condição da maternidade solo, Tsushima incorpora tais vivências em sua obra ficcional por meio de uma poética marcada pela ruptura, ao fazer emergir, no cerne de sua ficção, resistências que subvertem o modelo tradicional de família nuclear, estruturado pela tríade pai, mãe e filhos, como padrão normativo.

Tsushima, embora herde a sensibilidade introspectiva do pai, que cultivou uma escrita de tom confessional, frequentemente imbuída de uma biografia atravessada por angústias existenciais e impulsos autodestrutivos, opera um deslocamento no enfoque narrativo, sua literatura emerge da experiência de uma subjetividade feminina que, historicamente, fora marginalizada pelas estruturas sociais e literárias. Em consonância com essa perspectiva, em um diálogo com a escritora francesa Annie Ernaux, Tsushima reconheceu a especificidade da escrita feminina da exclusão nas narrativas históricas oficiais, conferindo à sua produção literária uma dimensão necessária (Hofmann-Kuroda, 2023).

Hikari no Ryōbun (Território da Luz, 1979; trad. bras. 2025) resulta do impulso de dar forma literária à experiência da maternidade solo em um contexto ainda marcado pela predominância de representações masculinas da vida feminina. A escrita de Tsushima se constrói a partir desse lugar marginalizado, afirmando uma perspectiva dissidente que rompe com os discursos hegemônicos e reivindica o reconhecimento de narrativas historicamente silenciadas.

Este estudo assume um lugar alteritário, adotando uma escuta crítica que valoriza essas vozes sem submetê-las à domesticação epistemológica. A partir de uma articulação entre

[1] Mestrando em Letras, Literatura e Crítica Literária, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLET) da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Bolsista FAPEG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás). E-mail: yukiovitor@gmail.com

[2] Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Goiás. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Vice-Coordenadora do PPGLETRAS - Programa de Mestrado e Doutorado em Letras PUC Goiás. Editora-chefe da Guará – Revista do PPGLET/PUC-GO. Orientadora deste trabalho. E-mail: elizetealbinaferreira@gmail.com.

teorias feministas, estudos de subjetividade e crítica literária, pretende-se investigar como a autora constrói uma poética da dissidência, revelando as tensões entre o eu narrativo e os mecanismos de exclusão social. A escrita de si, entendida como gesto político e ético, se manifesta em *Hikari no Ryōbun* como prática de autoafirmação e instrumento para problematizar o silêncio que recai sobre as mulheres, oferecendo assim uma poética da dissidência que desestabiliza os alicerces do discurso normativo e reinscreve a experiência feminina como centro legítimo de enunciação.

Escrita de Si e Dissidência Feminina

> Escrevemos para expandir nosso mundo quando nos sentimos sufocadas, tolhidas ou solitárias. Escrevemos assim como os pássaros cantam, como os primitivos dançam seus rituais. Se você não respira por meio da escrita, se não grita na escrita ou canta na escrita, então não escreva, porque é inútil para nossa cultura. Quando não escrevo, sinto meu mundo encolher. Sinto-me numa prisão. Sinto perder meu viço e minha cor. A escrita há que ser uma necessidade, como o mar precisa das ondas. É o que chamo de respirar (Nin, 2002, p. 20).

O excerto supracitado da escritora Anaïs Nin reflete uma dimensão da escrita que perpassa sua função instrumental ou comunicativa, conferindo-lhe o estatuto de prática existencial e, sobretudo, de necessidade. Ao afirmar que "a escrita há que ser uma necessidade, como o mar precisa das ondas" (Nin, 2002, p. 20), a escritora desloca o ato de escrever para o campo do indispensável, vinculando-o ao próprio processo de constituição subjetiva. Concomitantemente, é possível estabelecer um diálogo direto com a concepção de *epiméleia heautoû* (cuidado de si), desenvolvida por Michel Foucault (2006). Nin compreende esse gesto como uma exigência vital, comparável ao ato de respirar; tal imperativo, que emerge da angústia e da urgência de expressão, apresenta correspondência conceitual com a *technē tou biou* de Foucault, isto é, com as práticas de si que conformam o sujeito ético por meio de exercícios cotidianos de reflexão e transformação.

Foucault argumenta que o cuidado de si constitui uma atitude fundamental do sujeito antigo, implicando uma forma de atenção constante ao modo como se vive, sente e pensa. Tal cuidado, afirma o filósofo, "é uma atitude para consigo, para com os outros, para com o mundo" (Foucault, 2006, p. 14), e exige práticas como a meditação, o exame de consciência, e, especialmente, a escrita de si, compreendida como um exercício que permite ao sujeito modelar-se, cultivar-se, transformar-se. Nesse contexto, escrever-se é um trabalho de si sobre si: uma prática espiritual que visa a incorporação da verdade e o cultivo de uma vida coerente consigo mesma. Trata-se de "ações pelas quais nos assumimos, nos modificamos, nos purificamos, nos transformamos e nos transfiguramos" (Foucault, 2006, p. 15).

A afirmação de Anaïs Nin, em justaposição com as noções de Foucault, desloca a escrita da esfera da estética para a da ética: escrever deixa de ser um simples ato de comunicação para tornar-se um modo de constituição subjetiva; não se limita ao relato, pois assume a forma de exercício de si. Como afirma Foucault, "a *epiméleia heautoû* [...] percorre toda a filosofia grega, helenística e romana, assim como a espiritualidade cristã [...] e constitui um dos possíveis fios condutores da história da subjetividade" (Foucault, 2006, p. 15-16). A escrita, então, como propõe Nin, deve ser necessidade orgânica, e como sugere Foucault, deve ser uma forma de

trabalho de si sobre si; um modo de resistir ao apagamento do eu pelo silêncio, pela normatividade, pela repetição dele.

Essa constituição do sujeito por meio da escrita remete diretamente à importância da memória na construção do eu autobiográfico. Paul Ricœur (1991) propõe que a compreensão de si está condicionada pela identidade narrativa, constituída a partir da articulação entre memória e narrativa. A identidade do sujeito não é fixa, mas se estrutura entre dois polos, a *idem* (mesmidade) e a *ipse* (ipseidade).

A mesmidade diz respeito à permanência no tempo, aquilo que se mantém constante no sujeito, como o caráter. Já a ipseidade remete à dimensão ética e mutável do eu, revelando um sujeito em transformação. A narrativa, nessa concepção, é o elemento que garante a coerência e a unidade da vida ao organizar os fragmentos temporais da experiência. Ricœur (1991) enfatiza que a construção da identidade pessoal requer a temporalidade, pois o sujeito só se compreende à medida que narra sua história. A narrativa de si estrutura uma unidade de vida orientada pelo encadeamento de ações, projetos e significados, mesmo quando permeada por fissuras, lacunas e dissonâncias.

Além disso, essa constituição do eu não é um processo individual. Maurice Halbwachs (2006) complementa essa perspectiva ao afirmar que a memória individual está sempre ancorada em quadros sociais, ou seja, nas estruturas coletivas que moldam e legitimam as lembranças. Assim, a relação entre memória individual e memória coletiva é dinâmica, pois a experiência subjetiva está entrelaçada com os discursos e práticas sociais.

Essa leitura se expande quando colocada em diálogo com as reflexões de Roland Barthes (2002) que concebe a escrita como um espaço de experiência, prazer e subversão. O texto deixa de ser mero veículo e se torna campo de intensidades, de afirmação do desejo e da subjetividade. Escrever, dessa perspectiva, é instaurar um campo de forças em que o sujeito se (re)inventa e subverte as codificações que tentam fixá-lo. Portanto, é a partir dessa concepção ampliada da escrita que se torna possível compreender, com maior acuidade, as manifestações da escrita de si por mulheres, especialmente enquanto ato de dissidência, inscrição e reexistência.

A partir dessas reflexões, torna-se possível compreender a escrita de si realizada por mulheres como prática que conjuga ética, estética e política. Ao tomar a palavra para narrar-se, a mulher rompe com a lógica androcêntrica que historicamente a constituiu como objeto de discurso e não como sujeito de enunciação. Trata-se de um gesto que reconfigura a linguagem, tensionando os dispositivos normativos que sustentam a coerência identitária. Nesse processo, o eu não se apresenta como essência estável, mas como construção em movimento, sempre em processo.

A escrita de si, nesse entrelaçamento entre sujeição e agência, emerge como forma de reexistência. Ao reinscrever os significantes de sua própria experiência, a mulher desestabiliza as estruturas que a aprisionam, reconfigura os contornos do que pode ser dito e afirma, na linguagem, sua presença insubmissa. É, portanto, nesse campo de forças entre linguagem, subjetivação e dissidência que a escrita de si adquire espessura política, afirmando-se como mais do que um simples relato, trata-se de um gesto de insurgência ontológica.

Partindo de uma perspectiva oriental, especificamente no contexto japonês, observa-se, apesar das diferenças culturais, uma conexão entre as autoras ocidentais e as experiências expressas pela escrita de si praticada por mulheres japonesas. Ainda que originada e tradicionalmente associada a autores masculinos na modernidade japonesa, o *I-novel* (*shishōsetsu*, 私小説) tem sido ressignificada por escritoras que a utilizam para articular uma

subjetividade feminina que se desdobra em fragmentos, lapsos e exposições intensas do eu narrativo.

O *shishōsetsu* escrito por mulheres tende a recusar o heroísmo autobiográfico, tão presente em seus predecessores masculinos, preferindo uma estética do ordinário, da repetição e da interioridade dissonante. Trata-se, muitas vezes, de uma escrita que tematiza o desconforto com os papéis sociais impostos, as violências sutis do cotidiano e a impossibilidade de pertencimento; elementos que se tornam estruturantes da narrativa. Essa escrita autobiográfica no Japão moderno e contemporâneo opera em uma zona liminar entre ficção e confissão. Essa oscilação produz um efeito de verossimilhança subjetiva que complexifica a noção de verdade literária. Em consonância com essa perspectiva, Kawada (2021, p. 120) observa:

> O "eu" do romance, ou o "watakushi", permitiria que os escritores construíssem suas obras com um grau de realidade, ou verdade, muito maior exatamente por incorporar suas próprias experiências, como um testemunho, mesmo que maquiado com uma leve camada de ficção, ao mesmo tempo em que permitia que eles apreendessem e afirmassem a si mesmos em sua relação com o mundo. E isso foi feito de várias maneiras, às vezes, sob um formato de fato confessional, de caráter interno e psicológico, considerado por alguns críticos como o romance do eu tradicional e, não raro, acusado de ser imaturo e egocêntrico, mas também de modo mais abrangente e objetivo ao não se limitarem a questões estritamente pessoais.

Para compreender como esse modelo de subjetivação narrativa se articula na escrita feminina, é preciso considerar o percurso histórico da mulher no Japão até a consolidação do *shishōsetsu*. Historicamente, a posição da mulher na sociedade japonesa foi moldada por códigos morais e filosóficos que reforçaram sua subordinação ao patriarcado. Durante o período Heian (794 a 1185), embora a escrita fosse uma atividade predominantemente aristocrática, as mulheres, impossibilitadas de acessar o *kanbun* (forma erudita de escrita utilizada nos registros oficiais e por autores do sexo masculino), recorreram ao *hiragana*, uma variação cursiva dos *kanji* que lhes permitia expressar-se livremente em japonês. Esse recurso viabilizou a produção de poemas *waka*, bem como de diários, ensaios e narrativas ficcionais que, embora circunscritas ao ambiente doméstico e à vivência aristocrática, carregavam sofisticação estética e introspectiva, como exemplificado em obras como *Genji monogatari* (Cunha e Shimon, 2024).

Com o advento do período Edo (1603–1868), uma forma mais racionalista do confucionismo determinou a organização social e reforçou a obediência feminina. A educação das mulheres limitava-se as habilidades domésticas e à moralidade, restringindo seus espaços de expressão individual e participação no discurso público. Diante desse quadro, "o sistema social baseado no neoconfucionismo, que valorizava a hierarquia e estabelecia regras sociais rígidas, em geral, terminou por confinar as mulheres no interior da casa na condição de esposas e mães" (Kawada, 2016, p. 150).

Foi somente com a Restauração Meiji (1868–1912), e a posterior modernização do Japão, que surgiram as primeiras fissuras nessa estrutura tradicional. A mulher passou a ser concebida como "boa esposa, sábia mãe" (*Ryōsai Kenbo* - 良妻賢母), uma figura funcional à

lógica da modernidade, educada o suficiente para formar futuros cidadãos e cumprir seu papel dentro da nova ordem social. Contudo, conforme aponta Chizuko Ueno (2009), esse processo de inserção da mulher no espaço público foi, muitas vezes, mediado por um discurso de modernidade que não rompeu com os fundamentos patriarcais; ao contrário, reformulou-os sob novos moldes institucionais e ideológicos.

Dessa forma, o corpo feminino passou a ser disciplinado segundo as exigências do Estado-nação moderno, como aponta Foucault (1999, p.163): "[...] é dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado". A figura feminina foi inserida em um regime de docilização calculada, no qual sua educação, moralidade e função materna foram moldadas como instrumentos sutis, porém eficazes, de submissão e reprodução da lógica patriarcal sob a aparência do progresso.

Apesar dessas imposições, o período Meiji abriu importantes brechas pelas quais as mulheres passaram a se posicionar publicamente, valendo-se da escrita e da ativa participação em debates sociais. Como observa Mara Patessio (2011, p. 13), "[...] mais do que o direito de votar ou de ser eleitas, o que era importante para essas mulheres era o direito de ouvir os debates políticos e estar informadas sobre questões nacionais ou internacionais". Mesmo privadas de direitos políticos formais, elas buscaram influenciar decisões relacionadas à educação, divórcio e direitos civis.

No final do Período Meiji, esse processo assumiu contornos ainda mais evidentes à medida que a figura feminina passou a ser incorporada ao projeto de modernização nacional. A mulher moderna era celebrada como símbolo do progresso e da civilização, mas apenas enquanto incorporasse os valores patriarcais sob uma nova roupagem nacionalista. Como observa Sakurai (2021, p. 312, grifo do autor), "apesar das mudanças ocorridas na acomodação entre o novo e o tradicional, o ideal da mulher como 'boa esposa e mãe sábia' pouco mudou e, em certos aspectos, foi acentuado". Tal ideal, longe de representar uma ruptura com as estruturas tradicionais, foi ressignificado dentro do discurso da modernização para reforçar o papel da mulher como agente da ordem doméstica e moral.

Durante a Segunda Guerra Mundial, o papel da mulher japonesa foi novamente moldado pelo Estado, agora mobilizado pelas exigências do esforço de guerra. As políticas ultranacionalistas do regime imperial instrumentalizaram a figura feminina como suporte moral e material da nação em conflito. Isonati (2021) aponta que o governo utilizou a imagem da mulher como base da estabilidade nacional, ao mesmo tempo em que incentivava sua participação em atividades produtivas, como o trabalho fabril e o voluntariado militar, sobretudo diante da escassez de mão de obra masculina.

Essa dualidade, submissão ao ideário patriarcal e mobilização funcional para a guerra, ilustra o modo como o Estado japonês cooptou a figura feminina em nome da nação, negando-lhe, contudo, qualquer autonomia real. Além disso, muitas mulheres sofreram diretamente os horrores da guerra, como no caso das chamadas mulheres de conforto (*ianfu,-* 慰安婦), forçadas a escravidão sexual pelo Exército Imperial, uma das mais violentas expressões da instrumentalização do corpo feminino sob o discurso nacionalista (Yoshimi, 2000).

Porém, a mulher contemporânea, "[...] influenciada pelos ideais feministas ocidentais que eram disseminados por várias revistas de moda, passa a exercer de fato seu poder na sociedade" (Afonso e Leal, 2018, p. 39), surgindo, assim, o *Onna no Jidai* (Era da Mulher, 女の時代). Esse movimento representou uma ressignificação da presença feminina no espaço público, sobretudo entre as camadas urbanas e letradas, que passaram a reivindicar maior autonomia intelectual e educacional. Ambíguo em sua configuração, o *Onna no Jidai* projetava

uma imagem idealizada da mulher moderna segundo moldes patriarcais, ao mesmo tempo em que possibilitava o surgimento de vozes femininas críticas à sua condição subordinada na sociedade japonesa.

As mulheres japonesas que escreviam e participavam de espaços públicos passaram a tensionar a própria fronteira entre os domínios do privado e do político. Como enfatiza Patessio (2011, p. 5), "[...] a família e a vida 'privada' de seus indivíduos tornaram-se questões a serem discutidas em público. [...] Elas apoiaram o argumento de que uma mudança na posição da mulher na família era apenas o primeiro passo rumo a uma mudança social mais geral". Esse deslocamento do lar como esfera exclusivamente íntima para o debate público revela-se central no processo de subjetivação política feminina. O cotidiano, antes reduzido à domesticidade silenciosa, transforma-se em campo legítimo de reivindicação e elaboração discursiva.

Nesse cenário, a emergência da escrita autobiográfica moderna evidenciou o gradual deslocamento da mulher para o campo literário, ainda atravessado por barreiras sociais e simbólicas. Enquanto os autores homens construíam o eu como sujeito legítimo no espaço público, as mulheres enfrentavam o desafio de afirmar sua voz em uma sociedade que lhes negava autonomia e visibilidade. Sua escrita autobiográfica tornou-se um gesto de resistência, ao subverter convenções literárias e inscrever formas de subjetividade fragmentária, cotidiana e dissonante. O ingresso feminino no *I-novel*, embora tardio, transformou o gênero ao introduzir uma nova interioridade, em constante tensão com os paradigmas dominantes.

É dentro desse processo de ruptura e reinvenção que surge Yūko Tsushima, autora que se destaca por subverter os paradigmas tradicionais e expressar sua experiência singular enquanto mulher e mãe. A partir dessa posição, Tsushima estrutura sua narrativa em *Hikari no ryōnin*, em que constrói uma voz literária marcada pela sensibilidade íntima e pela reflexão sobre as tensões entre autonomia feminina, maternidade e identidade pessoal.

A voz em território interdito

"O apartamento tinha janelas voltadas para as quatro direções" (Tsushima, 2025, p. 7). Trata-se de um antigo escritório convertido em moradia, situado no quarto andar de um edifício comercial no centro de Tóquio, onde a luz intensa invade todos os espaços. Publicado originalmente em 1979, *Hikari no Ryōbun* narra, em doze capítulos breves, um ano na vida de uma mulher recém-separada que tenta recomeçar morando sozinha com sua filha de três anos.

Inserida em um espaço marcado por vulnerabilidades físicas e simbólicas, a narradora constrói sua voz a partir de um lugar historicamente vedado às mulheres: o da expressão autônoma. Ao longo da narrativa, Tsushima articula uma escrita que desafia o silêncio imposto, instaurando uma voz feminina resistente, atravessada pela precariedade, solidão e desamparo. Nesse ambiente ambíguo, marginal e, ao mesmo tempo, visibilizado pela linguagem, a experiência do exílio doméstico transforma-se em matéria literária, revelando tanto a intimidade de um cotidiano fragmentado quanto os contornos de uma subjetividade em processo de ressignificação; uma construção dissidente que, ao se inscrever linguisticamente em um espaço de exclusão, desestabiliza discursos de gênero e afirma a politização do íntimo

A protagonista, que deixou a casa dos pais ainda jovem para viver com o homem do qual agora se separa, vê-se imersa em um cotidiano silencioso e marcado pelo isolamento. Durante o dia, o edifício se enche de movimento, ocupado por escritórios e atividades comerciais; à noite, quando os demais inquilinos partem, o espaço transforma-se num

território deserto, habitado apenas por ela e sua filha. É nesse intervalo crepuscular, quando a luz cede lugar à penumbra, que a solidão adquire contornos mais densos e opressivos.

Os nomes da narradora e da filha jamais são revelados. Apenas o sobrenome do ex-marido — Fujino — é mencionado, coincidindo com o nome do prédio, o que simbolicamente reforça o apagamento da protagonista. Embora a separação seja o ponto de partida da narrativa, a figura do marido permanece atravessando silenciosamente seu cotidiano. Sua ausência não equivale a esquecimento, mas a uma forma contínua de presença, inscrita na designação do edifício, nas expectativas sociais que recaem sobre ela e na culpa interiorizada pelo fim do casamento. Em estado de suspensão emocional, a narradora expressa essa ambivalência entre o desejo de autonomia e a sensação de desamparo ao afirmar, nas primeiras páginas: "Não pude deixar de sentir, mais uma vez, que essa história de eu ir morar sozinha com minha filha era absurda. Qualquer lugar serviria para viver com o meu marido, mas sem ele todos me deixavam aflita" (Tsushima, 2025, p.14).

Essa declaração evidencia a dificuldade de dissociar o espaço físico da memória afetiva e da estrutura relacional pregressa, indicando que a ruptura conjugal não implica necessariamente um desligamento psíquico imediato. A protagonista oscila entre a busca por um novo sentido de identidade e a força de uma vida que ainda gira ao redor de uma ausência: "Agora eu precisava fazer coisas que um pai faria. Precisava treinar para poder ser pai quando a situação exigisse" (Tsushima, 2025, p. 47).

À medida que a história avança, personagens aconselham-na a retornar ao marido, como se a vida solitária fosse sinônimo inevitável de sofrimento e ruína, seja financeira, emocional ou moral, mesmo diante do abandono do marido, que a trocou por outra mulher, aparece apenas quando lhe convém e sequer comparece às sessões de mediação da separação. O comentário do antigo professor de Fujino evidencia a naturalização do casamento como única via legítima para a estabilidade e a dignidade feminina:

> Sei que há muitas questões que só as pessoas envolvidas entendem, mas não seria bom você esfriar um pouco a cabeça e ouvir o que Fujino tem a dizer? Conheço várias mulheres divorciadas, e todas estão em situação lamentável. Isso de uma mulher viver sozinha nunca dá certo, entende? Eu só não quero que vocês sejam infelizes. Nem o Fujino, nem você. É tudo o que desejo. Então não vim aqui dizer para você não se divorciar. Mas como já vi muita gente nessa vida, faço questão de, no mínimo, falar o seguinte: você não vai encontrar nenhum homem melhor que Fujino. Não mesmo. Os homens que você conhecerá daqui para a frente vão ser cada vez piores. Na prática, é o que acontece. Não dá pra ter expectativas, viu? Todas acham que vai ser diferente com elas, mas no fim acabam na pior. Essa é a realidade. O melhor a fazer sobre o divórcio é nem considerar a possibilidade (Tsushima, 2025, p. 69-70).

Na cultura japonesa, a protagonista é rotulada pejorativamente como estando "por conta própria". O apartamento funciona como um interstício, um não-lugar físico e simbólico, que desafia a norma tradicional da esfera doméstica, geralmente entendida como domínio da mulher submissa e do núcleo familiar patriarcal. Ao centrar a narrativa nessa figura feminina dissidente, Tsushima situa sua obra numa linhagem literária que problematiza as fronteiras entre o público e o privado. A protagonista não busca redenção ou estabilidade por meio de

um novo parceiro ou da reconciliação familiar, mas tenta, com dificuldades, afirmar sua existência à margem das normas hegemônicas

No romance, a escrita de si surge como resposta à exclusão social, ao abandono afetivo e à condição de maternidade solo imposta à narradora. Trata-se de uma subjetividade em devir, atravessada por múltiplas vozes e temporalidades, cuja fluidez escapa as categorias fixas de identidade, gênero e maternidade. Como propõe Sidonie Smith (1993), ao narrar-se, a mulher ressignifica sua existência e desafia os dispositivos que tentam reduzi-la ao silêncio.

A relação com a autoficção torna-se evidente, pois o eu narrativo não se fixa, transitando entre experiência vivida e invenção literária. Esse eu instável funciona como espaço para a elaboração do trauma, do fracasso da maternidade idealizada e da busca por autonomia diante do colapso afetivo. Tsushima (2025, p. 26) sinaliza que "essa vida instável é desgastante, principalmente para a mulher", o que ressalta a tensão entre a tentativa de sustentar uma identidade e o esgotamento causado por uma maternidade ambígua, marcada pelo conflito entre afeto e exaustão, cuidado e falta de reciprocidade.

A escrita de si torna-se uma prática de liberdade, um exercício de resistência frente aos dispositivos de normalização que tentam definir o que deve ser uma boa mãe, uma mulher respeitável, uma feminilidade aceitável. Embora o romance concentre-se na interioridade da narradora e sua confusão emocional, *Hikari no Ryōbun* assume a forma de narrativa psicológica para articular uma crítica sutil e incisiva ao lugar social da mulher divorciada na sociedade japonesa do pós-guerra. A escrita íntima da narradora encena uma recusa aos imperativos normativos de uma cultura marcada por moralidade conservadora e pela expectativa de submissão feminina. No espaço literário, afirma-se uma representação dissonante: uma figura feminina vulnerável e desamparada, que, ainda assim, transforma a linguagem em meio de resistência.

Essa mulher não reivindica para si o lugar da heroína ou da mártir. Sua dissidência manifesta-se pela resistência silenciosa do simples ato de existir, narrar-se e perseverar fora do padrão social, gesto político em si. Ao optar por não atribuir à narradora heroísmo trágico nem redenção maternal, Tsushima propõe uma figura que incomoda por não se encaixar nos arquétipos esperados: "Já havia compreendido que, agora que não tinha marido, eu me tornara uma presença a ser evitada por qualquer homem que buscasse viver de maneira honrada" (Tsushima, 2025, p. 106).

A maternidade, longe de idealizada, aparece como espaço ambivalente, marcado por afeto e ressentimento, esgotamento e culpa. A protagonista ama a filha, mas se ressente da vigilância constante, da sobrecarga emocional e da anulação subjetiva. Conforme Elisabeth Badinter (1985), o ideal materno moderno é um modelo sacrificial que valida socialmente a mulher apenas se ela abdicar de si em prol do filho, aprisionando-a ao invés de acolhê-la. Tsushima rompe com esse imaginário ao apresentar uma mãe que não abdica inteiramente de sua subjetividade. O amor pela filha não elimina o cansaço, a raiva, a frustração ou a solidão.

Ao permitir que sua personagem desabe, a autora revela os subterrâneos da maternidade: "Era inacreditável que alguém como eu merecesse a sorte imensa de ainda ter a filha viva" (Tsushima, 2025, p. 79). A ambiguidade da personagem intensifica-se nos momentos em que se mostra irresponsável, agressiva ou indiferente, gestos desconfortáveis, porém humanos e reais, que denunciam o peso desmedido colocado sobre os ombros maternos. Essa figura que erra, contradiz-se e abandona a pose de mãe ideal é justamente onde reside sua potência. Ao desmistificar a maternidade como um ato de entrega incondicional e silenciosa, o romance provoca o leitor a reconsiderar o feminino enquanto uma essência fixa e, ao mesmo tempo, como um percurso marcado por tensões.

O apartamento, espaço central da narrativa, transforma-se em metáfora da experiência emocional da personagem, carregando, desde o início, uma ambiguidade estrutural. Inicialmente iluminado e promissor, oferece à narradora a possibilidade de um novo começo; no entanto, essa promessa de liberdade é rapidamente corroída pela solidão, pela precariedade e pelas pressões externas. A luz, símbolo recorrente e quase onipresente, ora representa a liberdade de um espaço aberto ao mundo, ora atua como dispositivo de exposição, como se a protagonista estivesse constantemente sob vigilância. À medida que telas cobrem as janelas e a claridade se apaga, o espaço se torna opressor, reflexo do desgaste interno e da fragilidade.

O ex-marido, embora fisicamente ausente, exerce uma presença constante e inquietante, pois sua autoridade sobrevive à separação. Ele representa o peso do passado e o controle masculino que, mesmo depois do fim da conjugalidade, continua a moldar a vida da protagonista. A filha torna-se um elo ambíguo entre mãe e pai, sendo objeto de afeto, de disputa e de vigilância. A figura paterna não desaparece; ela assombra, vigia e retorna de formas sutis, tensionando ainda mais a reconstrução da identidade feminina.

A dissidência feminina no romance também se manifesta na representação do cotidiano. Em vez de grandes acontecimentos ou clímax dramáticos, a narrativa se organiza em torno de ações repetitivas, inacabadas, muitas vezes banais, como limpar a casa, buscar a filha na escola, andar pela cidade. Esse cotidiano, aparentemente desprovido de épica, é, como aponta Joan Scott (1990), um espaço político, em que as estruturas de gênero operam de maneira insidiosa e persistente. É na repetição exaustiva dessas tarefas, e na forma como elas desgastam emocionalmente a personagem, que recai a sobrecarga da mulher-mãe-solteira. Como relata a própria narradora: "Ninguém confia em mim, como mãe, por eu ser incapaz de acordar na hora certa" (Tsushima, 2025, p. 111).

Ao situar sua personagem em espaços urbanos, Tsushima constrói aquilo que pode ser entendido como uma geografia da precariedade. A cidade, longe de representar uma promessa de emancipação ou reinvenção, impõe-se como um espaço de dispersão, anonimato e instabilidade. Conforme propõe Henri Lefebvre (1974), o espaço é sempre socialmente produzido e, em *Hikari no Ryōbun*, ele reflete e reforça a condição liminar da narradora. O apartamento, em constante modificação, simboliza a impermanência das tentativas de estabilidade existencial. Cada ruído da rua, cada deslocamento cotidiano, atua como lembrança de que o pertencimento lhe foi negado.

Diferente de muitas narrativas ocidentais que impõem à mãe desviante algum tipo de redenção ou castigo, Tsushima parece operar com a consciência de que suas personagens já estão saturadas de punições simbólicas e sociais. Não há necessidade de lhes infligir mais dor, sobreviver já é, por si só, um fardo que as marginaliza e as condena. Essa opção estética carrega força política, pois não se trata de avaliar sua moralidade, mas de compreender os efeitos subjetivos da precariedade estrutural que a cerca. Ao escrever sobre uma mulher que não é heroica, que falha e desmorona, a autora insere uma nova figura de resistência, aquela que não se ergue triunfante, mas que permanece, mesmo trôpega, em sua singularidade.

Outra possibilidade é que a autora, ao abster-se de castigar suas personagens, estivesse, de forma implícita, abordando sua própria dor. O suicídio do pai e a trágica morte acidental de seu filho em 1985, marcaram sua trajetória. Esses episódios biográficos não aparecem de forma direta em suas obras, mas perpassam a narrativa como espectros silenciosos. A dor, na escrita de Tsushima, não é dramatizada nem estetizada de forma gratuita; ela é, sobretudo, experimentada. A autora parece consciente de que o sofrimento não é um marcador de culpa, tampouco exige expiação. Em seu universo literário, o mundo não poupa ninguém, nem

aqueles que tentam, nem os que desistem. A moralidade tradicional, com seus códigos de punição e recompensa, perde validade diante da brutalidade da experiência real.

No desfecho do romance, esse gesto de sobrevivência silenciosa se expressa de maneira sutil, porém simbólica. A protagonista, após meses habitando um apartamento amplo e iluminado, decide se mudar para um local menor. Embora a narrativa não ofereça justificativas diretas para a mudança, o gesto pode ser interpretado como uma forma de libertação simbólica. Ao assinar os papéis do divórcio e rejeitar permanecer em um edifício cujo nome carrega o sobrenome do ex-marido, a protagonista realiza um rompimento com os resíduos de um passado que a aprisionava. A escolha de um novo espaço, ainda que mais modesto, parece apontar para um reposicionamento subjetivo, uma tentativa de reconstruir sua identidade a partir de parâmetros próprios, mesmo que limitados, mesmo que frágeis.

Em um mundo que lhe nega apoios, redes de cuidado e legitimidade, a narradora faz o que é possível: insiste. Há, nesse gesto, uma centelha de esperança que não se confunde com otimismo ingênuo. Trata-se de uma esperança resistente, como aquela que permeia a ideia de corpos que importam, corpos que sofrem, tropeçam, mas continuam a produzir sentido. A protagonista está, enfim, aprendendo a viver de forma independente, não no sentido heroico da autossuficiência, mas naquilo que Georges Didi-Huberman (2004) chamaria de esperança do fragmento, uma sobrevivência delicada, que insiste em existir apesar de tudo.

Referências

AFONSO, Joy Nascimento; LEAL, Priscila Yamaguchi. **A escrita feminina japonesa:** Um breve panorama das produções clássicas às contemporâneas. Estudos Japoneses, *[S. l.]*, n. 40, p. 35–47, 2018. DOI: 10.11606/issn.2447-7125.v40i0p35-47. Disponível em: https://revistas.usp.br/ej/article/view/159803.. Acesso em: 14 jun. 2025.

AHMED, Sara. **Living a Feminist Life.** Durham: Duke University Press, 2017.

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor Conquistado:** o mito do amor materno. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CUNHA, Andrei; SHIMON, Meiko. **História da literatura clássica japonesa**. São Paulo: Telucazu Edições, 2024

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Survivance:** Les blessures de l'histoire et le poids de la mémoire. Paris: Éditions de Minuit, 2004

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Editora Vozes. Petrópolis, 1999.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HALBWACHS, Maurício. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 2006.

HOFMANN-KURODA, Lisa. **A passion for living in the present**: a conversation with Yuko Tsushima and Annie Ernaux. 7 abr. 2023. Disponível em: https://lithub.com/a-passion-for-living-in-the-present-a-conversation-with-yuko-tsushima-and-annie-ernaux. Acesso em: 11 jun. 2025.

ISONATI, Mina. **A mulher na literatura japonesa moderna**. Curitiba: Appris, 2021.

KAWANA, Karen Kazue. **Chiyojo:** Reflexões sobre as mulheres e a escrita no Japão moderno. Todas as Musas, v. 14, n. 2, p. 149-157, 2016.

KAWANA, Karen Kazue. Miyamoto Yuriko: a trajetória de um 'eu' feminino na história japonesa. **Revista de Letras 61**, no. 1, p.117–130, 2021. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/15403/12516> Acesso em: 11 jun. 2025.

LEFEBVRE, Henri**. La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 1974.

NIN, Anaïs. **Ser mulher e outros ensaios**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2022.

PATESSIO, Mara. **Women and Public Life in Early Meiji Japan:** The Development of the Feminist Movemen. Ann Arbor: Center for Japanese Studies, University of Michigan, 2011

RICŒUR, Paul. **O si-mesmo como um outro**. Campinas: Papirus, 1991.

SAKURAI, Célia. **Os japoneses**. 2. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2021.

SCOTT, Joan W. **Gender:** A Useful Category of Historical Analysis. The American Historical Review, vol. 91, no. 5, 1986.

TSUSHIMA, Yuko. **Território da Luz**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2025.

UENO, Chizuko. **The Modern Family in Japan:** Its Rise and Fall. Melbourne: Trans Pacific Press, 2009.

YOSHIMI, Yoshiaki. **Comfort Women:** Sexual Slavery in the Japanese Military During World War II. New York: Columbia University Press, 2000.

ESCREVER ENTRE RECEITAS: A ESCRITA DE SI EM LIVROS DE RECEITAS

Writing between recipes: self-writing in cookbooks

Mariana Vogt Michaelsen[1]
https://orcid.org/0000-0001-8389-529X
Universidade Federal de Santa Catarina

Entre Alice e Carolina

Alice Toklas, em 1948, convenceu o seu editor a substituir a escrita de sua autobiografia por um livro de receitas ao "[...] afirmar que livro de receitas é livro de memórias" (Sedlmayer, 2014, p. 143). A estratégia editorial armada por Toklas seria, segundo a pesquisadora Stefania Aphel Barzini (2013, p. 40), uma maneira de não falar de si: "Toklas, cozinheira de mão-cheia escreve um delicioso livro de culinária, no estilo 'memórias', no qual, como é natural que seja, fala muito de comida, muitíssimo da companheira e pouquíssimo de si mesma". Apesar da autora ser estadunidense, a sua experiência perpassa o contexto europeu pós Segunda Guerra e toda a movimentação artística ao redor da mesa dela e de sua companheira Gertrude Stein na França (Sedlmayer, 2014).

Proponho um deslocamento histórico-geográfico-afetivo: saímos do furor artístico da Europa de 1948, ainda sob efeito da guerra[2], e chegamos em Ijuí, cidade da terra vermelha, no interior do Rio Grande do Sul, onde Carolina Marcondes Porciúncula (1923-2006), minha bisavó, ministrava cursos de culinária para mulheres, entre os anos 1950 e 1980. Todas as distâncias entre essas duas mulheres, Alice e Carolina[3], tornam-se próximas por um acontecimento: ambas publicam um livro de receitas. A escritora Alice Toklas reconhece e justifica o caráter memorialístico impresso em um livro de receitas. Carolina Marcondes Porciúncula, por sua vez, publica o livro como material de apoio aos cursos de culinária, assim a publicação está intimamente relacionada à prática de cozinhar. Além disso, não houve a mediação de uma editora e não há ficha catalográfica, o que demonstra as restrições dessa publicação, tanto enquanto registro quanto territorialmente. Por isso, questiono: dentro de tantas diferenças, por que aproximá-las?

O livro de Carolina se sustenta em uma lógica de transmissão de saberes culinários, as receitas escritas servem de apoio para o que é ensinado durante os cursos, bem como servem de registro para consultas futuras, quando as alunas replicariam em suas casas as receitas aprendidas. Já o livro de Alice se sustenta em uma lógica memorialística que inscreve não

---

[1] Mariana Vogt Michaelsen é mestra e doutoranda em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com bolsa CAPES. É bacharel em Psicologia e graduanda em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela mesma instituição. Integrante do nuLIME – Núcleo Literatura e Memória. Compõe a Comissão Editorial da revista Anuário de Literatura. E-mail: marivogt1104@gmail.com.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

[2] Alice Toklas e Gerturde Stein permaneceram na França durante a Segunda Guerra Mundial, embora ambas fossem judias, e viveram não apenas o potencial perigo, mas também a escassez de alimentos nesse período (Duffy, 1994).

[3] Justifico o uso dos nomes próprios, partindo de um movimento comum nos cadernos de receitas. É habitual encontrar nomes próprios escritos entre parênteses ao lado dos títulos, indicando quem presenteou ou passou determinada receita, mas não só: a ausência dos sobrenomes também marca a proximidade entre as interlocutoras, a relação de amizade ou familiaridade entre elas e, sobretudo, como elas formavam redes de saberes por meio das trocas culinárias.

somente receitas, mas vivências e lembranças. Além de que a autora escreve receitas não tão convencionais, como o fudge de haxixe, que causou um alvoroço após a publicação do livro (Sedlmayer, 2014). Por outro lado, os ingredientes utilizados por Carolina são bastante comuns: ovos, farinha, banha, leite, fermento... Nada que causasse um alvoroço em uma cidade do interior.

Destaquei algumas diferenças para concluir que a afirmação de Toklas permite, de alguma maneira, repensar a publicação do livro de receitas de Carolina. O que quero dizer é que ao reconhecer que um livro de receitas é um livro de memórias podemos revisitar outros livros de receitas e, assim, repensar a escritura de receitas culinárias, o lugar dessa prática e dos modos de fazer e de escrever. O que poderia estar restrito ao ambiente doméstico ganha outros lugares de circulação com a publicação, de modo que é possível deslocar ideias preestabelecidas sobre a prática de cozinhar e de escrever. Mais além, é possível refletir sobre como memórias se inscrevem nas receitas culinárias. Nesse sentido, proponho refletir sobre os desdobramentos que cadernos ou livros de receitas podem ter, estabelecendo diálogo com a literatura e pensando, sobretudo, a partir do conceito de escrita de si. Para tanto, selecionei duas receitas manuscritas por Maria Helena Vogt no livro *Quitutes da D.ª Carolina Porciúncula*.

A escrita de si é pensada por Michel Foucault (1992) a partir de duas práticas de escrita: os *hypomnemata* e a correspondência. O primeiro abrangia uma série de registros, "constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas; ofereciam-nas assim, qual tesouro acumulado, à releitura e à meditação ulterior" (Foucault, 1982, p. 136). Não eram, todavia, somente um recurso para acessar as memórias, mas constituíam os sujeitos no movimento de escrita e de leitura (Foucault, 1982). As correspondências, por sua vez, têm por característica um destinatário, uma destinatária, isto é, trata-se de uma escrita endereçada:

> Escrever é pois "mostrar-se", dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volve para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face (Foucault, 1992, p. 151).

A escrita epistolar, assim, pressupõe uma relação, uma troca que revela algo de si e do outro por meio da escrita. Embora sejam gêneros textuais diferentes, as receitas e as cartas são marcadas pelo endereçamento. Nas receitas, pode haver um cuidado durante a escrita visando a futura leitura por outras pessoas, considerando os casos em que quem escreve já sabe a receita de cor (Amon; Menasche, 2008). A preocupação com o registro escrito, então, não se restringe a possíveis consultas futuras durante a prática de cozinhar, mas contempla também uma intenção de transmissão, seja entre gerações por meio dos cadernos de receitas ou entre mulheres por meio dos cursos e trocas culinárias. Ainda assim, as receitas podem ser vistas como uma forma simples, onde o título, a lista de ingredientes e passo a passo do modo de fazer são meramente instruções a serem seguidas. No entanto, não o são. Há toda uma escolha lexical e gustativa durante a escrita de uma receita e, sobretudo, escolhe-se o que não escrever, o que será mantido em segredo ou somente transmitido oralmente.

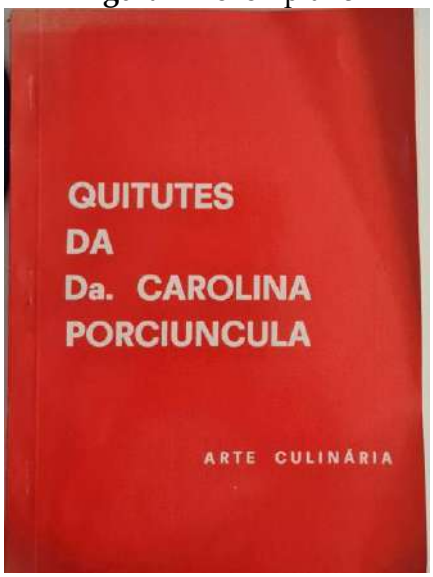
Entre receitas

O livro de receitas *Quitutes da D.ª Carolina Porciúncula: arte culinária*, de Carolina Marcondes Porciúncula, foi publicado nos anos 1970. No entanto, antes da publicação do livro, a autora organizava polígrafos para acompanhar os seus cursos de culinária. Algumas das receitas presentes nos polígrafos se mantêm no livro, que teve duas edições. A primeira edição foi impressa na gráfica Dom Bosco, em Porto Alegre/RS, e tem 196 receitas. A segunda edição foi impressa na gráfica Litografia Serrana, em Ijuí/RS, e tem 198 receitas, as mesmas 196 mais duas (brioches e recheio para pastéis e canudos). Não foi possível quantificar quantos exemplares foram impressos em cada edição, visto que o livro não tem ficha catalográfica, dificultando o acesso a essas informações.

O acesso aos exemplares do livro, portanto, foi facilitado por meio da confeitaria familiar. Explico: Maria Helena Vogt, minha avó, seguiu o ofício de sua mãe e fundou a Carolina's Confeitaria, em Ijuí, nomeando-a assim para homenagear Carolina. Oscar Vogt, meu avô, engenheiro pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), tornou-se confeiteiro. Cresci na confeitaria de meus avós e o livro de receitas sempre esteve ao meu redor, pois continuou a ser utilizado no cotidiano da cozinha. Hoje, a confeitaria é administrada por minha tia Elen Vogt. Em minha dissertação de mestrado, trabalhei com cinco exemplares do livro, todos parte do arquivo de minha família (Michaelsen, 2022).

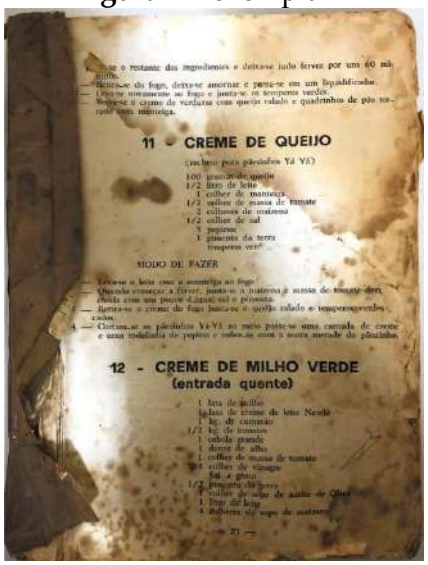
Para a tese, que está em desenvolvimento, propus a ampliação do corpus de pesquisa e coletei mais dez exemplares do livro. Alunas ou familiares de alunas dos cursos de culinária têm os seus exemplares e consegui acesso a eles por meio da confeitaria, uma vez que boa parte dessas pessoas são também clientes ou mantêm relação com a minha família. Sendo assim, o livro de receitas faz parte do arquivo familiar de outras famílias, permanece em transmissão geracional e continua a ser reescrito em um movimento de cozinhar levantando a cabeça, em alusão ao movimento de ler levantando a cabeça, proposto por Roland Barthes: "ao ler, nós também imprimimos certa postura ao texto, e é por isso que ele é vivo; mas essa postura, que é nossa invenção, só é possível porque há entre os elementos do texto uma relação regulada, uma proporção" (Barthes, 2012, p. 29).

Figura 1 – exemplar 5



Fonte: arquivo da família Vogt, 197-.

Figura 2 – exemplar 1



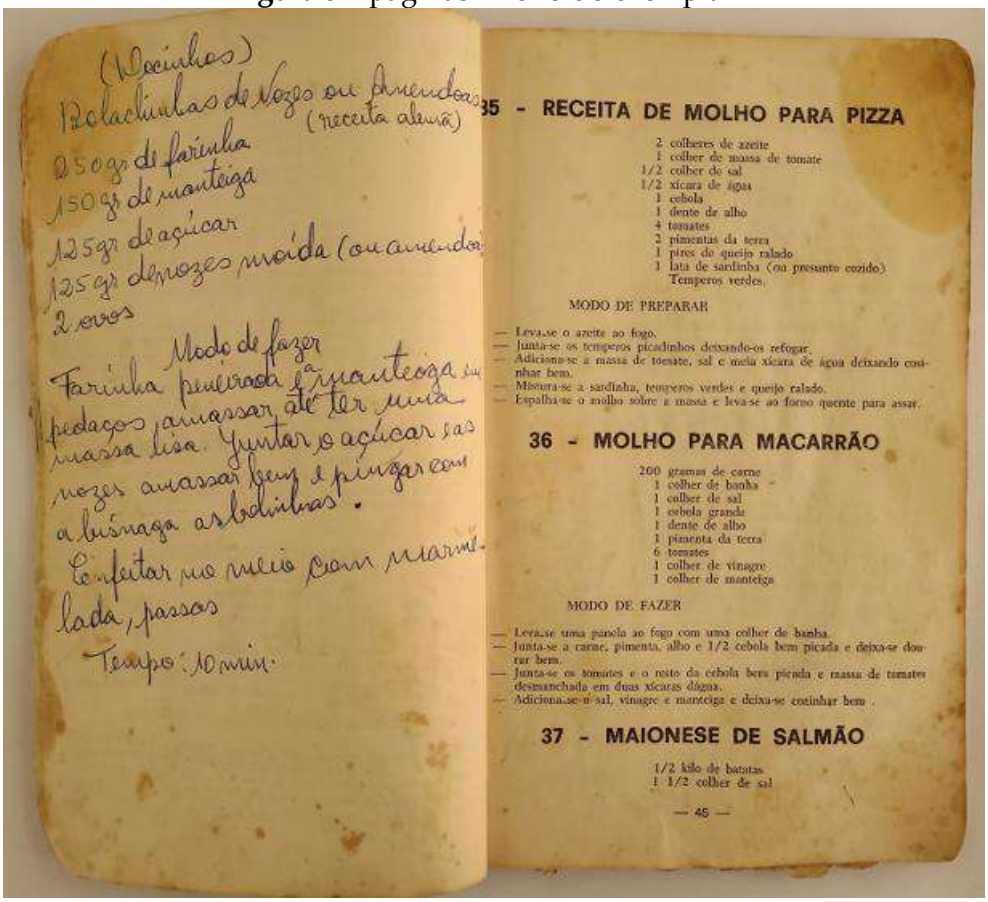
Fonte: arquivo da família Vogt, 197-.

Mas por que coletar diversos exemplares de um mesmo livro? Pois cada exemplar é diferente do outro. Explico: o livro tem receitas de um lado e páginas em branco no verso, provavelmente em decorrência de uma questão editorial da época em que foi publicado. As páginas em branco são preenchidas com novas receitas manuscritas por outras pessoas. Assim, embora exista uma base semelhante – composta por 196 ou 198 receitas, dependendo da edição –, há acréscimos e alterações que diferenciam um livro do outro. Nesse sentido, compreendo que se trata, na verdade, de um livro-caderno de receitas, uma vez que a publicação o categorizaria como um livro concebido, organizado e publicado. Os manuscritos, por outro lado, são característicos dos cadernos de receitas, relegados ao ambiente doméstico e aos fazeres cotidianos, embora essas predeterminações possam ser questionadas, posto que as receitas culinárias se expandiam além do espaço doméstico e as mulheres criaram uma rede de saberes e de relações por meio da troca de receitas culinárias.

Apesar de, neste artigo, percorrer receitas do exemplar 1, considerei importante apresentar a capa do exemplar 5, na intenção de ressaltar como é visível a diferença entre eles. O primeiro exemplar não tem as primeiras páginas nem as últimas, está preso por uma fita adesiva e tem diversas manchas causadas pelo respingo de alimentos e das mãos que o folhearam. Este exemplar era usado na confeitaria de minha família e, quando o coletei, estava guardado em um armário na cozinha. Já o exemplar 5 tem a capa, as páginas não têm manchas e não há receitas nas páginas em branco.

Assim, apresento duas páginas do livro 1 na intenção de visualizar esses manuscritos e melhor delinear o que estou querendo dizer com "escrever entre receitas".

Figura 3 – páginas 44 e 45 do exemplar 1



(Docinhos)
Bolachinhas de Nozes ou Amendoas (receita alemã)
250 gr de farinha
150 gr de manteiga
125 gr de açúcar
125 gr de nozes moída (ou amendoa)
2 ovos
Modo de fazer
Farinha peneirada c/ manteiga em pedaços amassar até ter uma massa lisa. Juntar o açúcar as nozes amassar bem e pingar com a buinaga arbolinhas.
Confeitar no meio com marmelada, passas
Tempo: 10 min.

35 - RECEITA DE MOLHO PARA PIZZA

2 colheres de azeite
1 colher de massa de tomate
1/2 colher de sal
1/2 xicara de água
1 cebola
1 dente de alho
4 tomates
2 pimentas da terra
1 pires de queijo ralado
1 lata de sardinha (ou presunto cozido)
Temperos verdes.

MODO DE PREPARAR

— Leva-se o azeite ao fogo.
— Junta-se os temperos picadinhos deixando-os refogar.
— Adiciona-se a massa de tomate, sal e meia xicara de água deixando cozinhar bem.
— Mistura-se a sardinha, temperos verdes e queijo ralado.
— Espalha-se o molho sobre a massa e leva-se ao forno quente para assar.

36 - MOLHO PARA MACARRÃO

200 gramas de carne
1 colher de banha
1 colher de sal
1 cebola grande
1 dente de alho
1 pimenta da terra
6 tomates
1 colher de vinagre
1 colher de manteiga

MODO DE FAZER

— Leva-se uma panela ao fogo com uma colher de banha.
— Junta-se a carne, pimenta, alho e 1/2 cebola bem picada e deixa-se dourar bem.
— Junta-se os tomates e o resto da cebola bem picada e massa de tomates desmanchada em duas xicaras dágua.
— Adiciona-se o sal, vinagre e manteiga e deixa-se cozinhar bem.

37 - MAIONESE DE SALMÃO

1/2 kilo de batatas
1 1/2 colher de sal

— 45 —

Fonte: arquivo da família Vogt, 197-.

O título deste artigo vem do gesto praticado por quem teve acesso ao livro de receitas e em suas páginas em branco encontrou espaço para escrever entre uma receita e outra, como é possível ver na figura 3: a receita de bolachinhas de nozes ou amêndoas manuscrita na página em branco, ao lado das receitas de molho para pizza, molho para macarrão e maionese de salmão. A letra é de Maria Helena Vogt, que acrescenta uma informação entre parênteses: receita alemã, marcando influências gustativas da imigração alemã na região, no Noroeste do Rio Grande do Sul. Diferente de receitas acompanhadas de nomes próprios, essa é marcada por uma origem territorial, ela é feita em outro país. Mas, por tratar-se de um manuscrito, é possível que alguém passou essa receita. Ou teria sido retirada de um jornal ou revista?

É possível questionar se se trata de uma receita tradicional alemã ou se é uma receita com efeitos das mudanças do tempo e do território, afinal, essa é uma importante característica das receitas culinárias: elas continuam a ser modificadas e reescritas. Nesse movimento, acredito que a receita pode ter sido transmitida oralmente para Maria Helena, uma vez que o modo de fazer não está dividido em etapas, faltam alguns sinais de pontuação e, principalmente, aparenta ser uma escrita apressada, com algumas brechas. Por exemplo, a marmelada e as passas, utilizadas para confeitar a bolacha, não estão na lista de ingredientes. Além disso, os dois ovos presentes na lista não são incorporados no modo de fazer, embora façam parte da receita[4], apenas não foram escritos. Falta uma informação bastante comum em receitas: a temperatura do forno e o momento de ligá-lo (comumente um dos primeiros passos, o preaquecimento do forno).

Ainda, percebo a ausência de alguns verbos culinários frequentemente usados, por exemplo, em "farinha peneirada e manteiga em pedaços, amassar até ter uma massa lisa" poderia preceder o verbo juntar: "juntar a farinha peneirada e a manteiga em pedaços, amassar até ter uma massa lisa". Se observarmos as receitas publicadas ao lado, todos os tópicos do modo de fazer iniciam com um verbo: leva-se, junta-se, adiciona-se, mistura-se e espalha-se. Nesse sentido, as brechas na receita manuscrita são indícios de que ela não é uma cópia de uma receita publicada em livro, jornal ou revista, pois ausentam informações que costumam estar presentes nesse tipo de publicação. Por todos esses motivos, acredito que a receita tenha sido transmitida oralmente, decorada por Maria Helena e, então, escrita na página em branco. Além disso, é possível notar que "receita alemã" foi escrita com uma caneta da cor preta, diferente do restante da receita escrita com uma caneta azul, assim, é provável que essa informação foi incluída posteriormente.

Para além da difícil tarefa de definir a origem da receita, o que mais me interessa é o que podemos depreender do que está escrito e se é possível traçar algo da subjetividade de quem escreve uma receita. Portanto, há um primeiro ponto bastante óbvio: a escrita de receitas culinárias pressupõe a prática de cozinhar, isto é, a íntima proximidade entre cozinhar e escrever receitas. Isso pode ser percebido no que não é escrito, mas é praticado, como os ovos que ficaram de fora do modo de fazer, mas são usados durante o preparado das bolachas de nozes ou amêndoas, bem como nos respingos que deixam marcas nas páginas: a marca de um fazer. Além disso, embora a receita não esteja acompanhada de um nome próprio entre parênteses, é possível que tenha sido adquirida por meio de uma troca culinária, isto é, de uma relação com outra pessoa.

[4] Durante a escrita deste artigo, testei a receita de bolachinhas de nozes ou amêndoas e, de fato, é preciso incluir os dois ovos para dar liga na bolacha.

A ausência de detalhes nas instruções, a falta de pontuação ou de verbos, mostra uma escrita para si. Quem escreveu sabia cozinhar bolachas[5] e, portanto, não precisava detalhar todo o passo a passo. A memória, dessa forma, alinha-se à prática de cozinhar, ao registro e à transmissão, no sentido de registrar como um exercício de memória e com a intenção de manutenção dos sabores e saberes. Além disso, essa receita abre oportunidade para o gosto de quem irá cozinhar, podendo optar por fazê-las com nozes ou amêndoas, por confeitá-las com marmelada ou passas, ou marmelada e passas, ou algo mais que desejar, uma vez que não há ponto final depois das passas, abrindo espaço para a criatividade de quem cozinha. Eu, por exemplo, fiz as bolachas com nozes e sem marmelada e passas. Os espaços em branco nas receitas, bem como as páginas em branco, representam a abertura para a criatividade de quem cozinha. É nesse sentido que a escrita de receitas culinárias se aproxima, cada vez mais, de uma escrita criativa.

Entre culinária e literatura

A escritora Lygia Fagundes Telles (1980) reconhece nos escritos de sua mãe, de sua avó e de tantas outras mulheres-goiabada "[...] um marco das primeiras arremetidas da mulher brasileira na chamada carreira de letras – um ofício de homens" (Telles, 1980, p. 17). A imagem de sua mãe mexendo a goiabada no tacho de cobre, por horas, deu origem a essa nomeação: mulher-goiabada, uma mulher burguesa que não teve possibilidade de seguir outras vocações, mas encontrou espaços de criação no cotidiano. Elas escreviam em um cadernão, "[...] onde de mistura com os gastos da casa cuidadosamente anotados e somados no fim do mês, elas ousavam escrever alguma lembrança ou confissão que se juntava na linha adiante com o preço do pó de café e da cebola" (Telles, 1980, p. 16). A escrita do cotidiano (as listas, as contas, as receitas) se mescla com uma escrita de si, com lembranças e confissões. A escrita do cotidiano se torna a escrita de si.

É nesse sentido que encontro alguns indícios do reconhecimento da criatividade expressa na escrita culinária, aproximando-a da literatura. Apresento, assim, algumas proposições que se aproximam, de alguma forma, da proposição de Telles, mesmo que brevemente. Em suas reflexões sobre o escrito e o não escrito, Italo Calvino (2002) faz uma menção rápida às receitas ao ressaltar como as histórias contadas colocam narrativas em movimento:

> Estamos conscientes de que, quando uma história nos é contada (e quase todos os textos escritos contam uma história, até um ensaio filosófico, até um balanço da sociedade anônima, até uma receita de cozinha), essa narrativa é posta em movimento por um mecanismo semelhante aos mecanismos de qualquer outra narrativa (Calvino, 2002, p. 101).

Apesar de reconhecer a potencialidade narrativa de uma receita de cozinha, o uso do "até" demonstra como essas formas de escrita não são legitimadas como tal, por isso o autor as destaca, dizendo que mesmo uma receita de cozinha conta uma história e coloca narrativas em movimento. A afirmação de Calvino complementa o movimento feito por Toklas ao

[5] Mesmo sendo uma receita "nova", o conhecimento anterior a respeito da feitura de outras bolachas contribui para saber fazer outras receitas.

conscientemente postular a capacidade narrativa e memorialística de um livro de receitas. Mas não só: ele iguala a outras narrativas ao afirmar que receitas de cozinha contam histórias, bem como um romance ou um conto, por exemplo.

A escritora e tradutora Carola Saavedra vai além ao propor que, na prática da escrita, seja feita uma mescla entre gêneros literários, na intenção de usar as fronteiras e valorizar as margens:

> Penso no que seriam as fronteiras e margens num texto literário, que poderiam tanto dizer respeito ao tema, à história narrada, quanto ao formato, ao modo de narrar. [...] Quanto ao formato: me pergunto, afinal, por que precisamos seguir um formato estabelecido? Talvez apenas a liberdade do formato ou formatos híbridos, mistura de ficção científica e biografia, **ou algo entre um conto e uma receita de bolo** (Saavedra, 2021, p. 87, grifo meu).

A proposição de Saavedra (2021) se materializa no conto *Receita para comer o homem amado*, de Ivana Arruda Leite (2002), onde a narradora aproveita a forma de uma receita e todo o léxico culinário para ficcionalizar o preparo, o cozimento do homem amado. Partindo desse conto e do romance *Papel manteiga para embrulhas segredos: cartas culinárias*, de Cristiane Lisbôa, Antonio de Pádua Dias da Silva (2019) coloca as receitas culinárias como um subgênero literário. A respeito do conto, o autor aponta como a forma não determina o gênero textual nesse caso, mesmo assim, o conto alcança "[...] sua realidade na materialização do universo encenado" (Silva, 2019, p. 129). Além de Ivana Arruda Leite, outras escritoras[6] vêm refazendo modos de fazer, tornando as receitas culinárias um dispositivo de escrita ou reescrevendo todo o universo ao redor da cozinha.

Esse movimento feito por escritoras contemporâneas permite revisitar os cadernos e os livros de receitas, de modo a percebê-los com outro olhar, que considera a criatividade implícita e explícita em uma receita, o caráter memorialístico e histórico. Percepção já presente no livro de receitas de Alice B. Toklas:

> The only recipe I carried away with me was for cornsticks, not knowing in my ignorance that a special iron was required in which to bake them. But when we sailed to go back to France in my stateroom one was waiting for me, a proof of Miss Hockaday's continuing attentiveness. It was my pride and delight in Paris where it was certainly unique. What did the Germans, when they took it in 1944, expect to do with it? And what are they doing now? (Toklas, 1994, p. 132).

Toklas, nesse pequeno trecho, demonstra importantes questões territoriais por meio de receitas transportadas, marca saberes inscritos além da receita escrita por meio do uso do forno especial, ao mesmo tempo em que, em tom provocativo, questiona a tomada de seu forno por alemães, marcando a história e os efeitos em si e na coletividade. Com o fragmento retirado do livro de receitas de Toklas, quis evidenciar como ela pratica essa "escrita entre", uma vez que

[6] Com os livros *Caderno-goiabada*, de Nina Rizzi; *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel; o já citado *Papel manteiga para embrulhas segredos: cartas culinárias*, de Cristiane Lisbôa; *Aos prantos no mercado*, de Michelle Zauner; Atlas, de Sylvia Damiani; *Problema de pronúncia*, de Ana Maiolini; *Tradução da estrada*, de Laura Wittner; *Motivos para cavar a terra*, de Lilian Sais; *Para diminuir a febre de sentir*, de Dalva Maria Soares; entre outros.

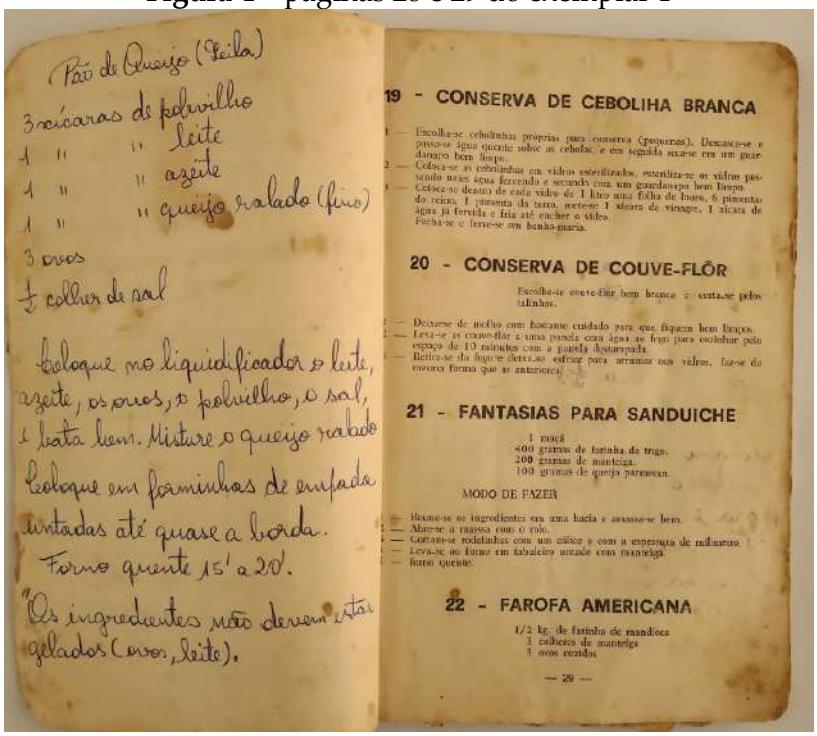
não somente receitas culinárias compõem o livro, mas também relatos sobre si, sobre a cozinha e a história. Ao escrever entre, ela revela algo de si, inclusive usando as receitas para isso.

Nesse sentido, retorno ao caderno-goiabada que, segundo Telles (1980, p. 16), ocupava o lugar dos diários, quando as mulheres se casavam, ou seja, impedidas de "[...] guardar segredos, que segredo de mulher casada só podia ser bandalheira", elas passavam a escrever suas confissões entre receitas, anotações da casa e listas de compras. Nessa perspectiva, a historiadora Michelle Perrot (2019) ressalta como os diários, as correspondências e as anotações eram formas de escrita autorizadas às mulheres do século XIX, por não serem vistas como uma ameaça ao patriarcado. Ainda assim, esses escritos eram frequentemente queimados pelas próprias autoras, justamente por serem marcados por segredos e confissões, por uma escrita de si, apagando, então, rastros das práticas de memória feminina (Perrot, 2019).

Os cadernos de receitas, por outro lado, não foram queimados, apesar de estarem muito próximos do fogo. Foram mantidos, preservados e transmitidos entre gerações, no comum gesto de a filha receber o caderno que foi da mãe, que, por sua vez, recebeu o caderno da avó e assim segue. Mas por que esses cadernos não foram queimados? Não havia segredos neles? Arrisco dizer que era reconhecida a existência de segredos culinários, relativos ao modo de preparar uma receita ou aos ingredientes que não são escritos na lista, isto é, segredos sobre a receita em si, a forma de fazer para que dê certo ou para que se alcance o sabor desejado. Essa questão fica evidente quando, mesmo com a receita em mãos e com conhecimento sobre cozinha, o resultado não é alcançado, marcando os segredos que escapam à escrita.

Por outro lado, o que talvez não se reconhecesse é como esses segredos culinários também são segredos subjetivos, como revelam os saberes desenvolvidos e as escolhas por compartilhá-los ou não. Talvez por isso seja tão importante a menção a quem passou certa receita, pois indica uma cumplicidade na troca culinária. A formação de redes entre mulheres, facilitada por meio das trocas culinárias, pode ser vista na figura a seguir.

Figura 4 – páginas 28 e 29 do exemplar 1


Pão de Queijo (Leila)

3 xícaras de polvilho
1 " " leite
1 " " azeite
1 " " queijo ralado (fino)
3 ovos
1 colher de sal

Coloque no liquidificador o leite, azeite, os ovos, o polvilho, o sal, e bata bem. Misture o queijo ralado. Coloque em forminhas de empada untadas até quase a borda.
Forno quente 15' a 20'.
"Os ingredientes não devem estar gelados (ovos, leite).

19 - CONSERVA DE CEBOLINHA BRANCA

1 — Escolha-se cebolinhas próprias para conserva (pequenas). Descasca-se e passa-se água quente sobre as cebolas, e em seguida esfria-se em um guardanapo bem limpo.
2 — Coloca-se as cebolinhas em vidros esterilizados, esterilita-se os vidros passando-os na água fervendo e secando com um guardanapo bem limpo.
3 — Coloca-se dentro de cada vidro de 1 litro uma folha de louro, 6 pimentas do reino, 1 pimenta da terra, mete-se 1 xícara de vinagre, 1 xícara de água já fervida e fria até encher o vidro.
Fecha-se e ferve-se em banho-maria.

20 - CONSERVA DE COUVE-FLÔR

Escolhe-se couve-flôr bem branca e corta-se pelos talinhos.

1 — Deixe-se de molho com bastante cuidado para que fiquem bem limpos.
2 — Leva-se as couve-flôr a uma panela com água ao fogo para cozinhar pelo espaço de 10 minutos com a panela destampada.
3 — Retira-se do fogo e deixa-se esfriar para arrumar nos vidros, faz-se da mesma forma que as anteriores.

21 - FANTASIAS PARA SANDUICHE

1 maçã
400 gramas de farinha de trigo.
200 gramas de manteiga.
100 gramas de queijo parmesan.

MODO DE FAZER

1 — Reune-se os ingredientes em uma bacia e amassa-se bem.
2 — Abre-se a massa com o rolo.
3 — Corta-se rodelinhas com um cálice e com a espessura de milímetro.
4 — Leva-se ao forno em tabuleiro untado com manteiga.
5 — forno quente.

22 - FAROFA AMERICANA

1/2 kg. de farinha de mandioca
3 colheres de manteiga
3 ovos cozidos

— 29 —

Fonte: arquivo da família Vogt, 197-.

A receita de pão de queijo foi escrita por Maria Helena Vogt e transmitida por Leila Craidy Bührer, uma vizinha e amiga da família. A ausência de sobrenome marca a proximidade entre elas. Todos os ingredientes da lista estão presente no modo de fazer. Além disso, há um comentário no fim da receita: "os ingredientes não devem estar gelados (ovos, leite)", indício de uma transmissão oral, como se um segredo para a receita dar certo. É interessante como essa anotação começa com o abrir de aspas que não é fechado, de todo modo, é o reconhecimento da presença de uma outra voz no texto escrito. Recurso semelhante é usado no romance *Papel manteiga para embrulhar segredos*, onde cada receita vem seguida de uma "Lembrança da Virgínia", podendo ser dicas para aprimorar a receita ou o empratamento, bem como uma forma de estabelecer diálogo com a destinatária, ou ambos, por exemplo:

> Um pouco de humor, de qualquer tipo, é vital para cozinheiros. Falando nisso aproveite as sementes de abóbora. Lave-as retirando as fibras grudentas e depois seque com uma toalha. Misture as sementes secas com óleo ou azeite e com temperos (pimenta-caiena, sal, ervas secas...). Espalhe as sementes em uma só camada sobre a assadeira e asse em forno médio até dourarem (Lisbôa, 2006, p. 72).

Além de dicas ou instruções que aprimoram a receita, é feita uma menção ao humor de quem cozinha, possivelmente influenciada pelo romance *Como água para chocolate*, de Laura Esquivel. Explico: o romance de Cristiane Lisbôa tem a seguinte dedicatória: "Para Tita, que chora água de chocolate quando corta cebola". Tita é a personagem principal do romance de Laura Esquivel, uma grande referência quando o assunto é literatura e culinária. Os humores da jovem cozinheira Tita influenciam diretamente no humor de quem come a sua comida, como se ela os transferisse por meio dos pratos que faz (Esquivel,1989). Assim, não somente o amor (sentimento comumente associado ao cozinhar) entre em cena, mas também a tristeza, o desejo, a saudade.

Voltando às receitas manuscritas. A receita de pão de queijo confirma, de algum modo, a minha suposição a respeito da pressa durante a escrita da receita de bolachas de nozes ou amêndoas. Embora ambas tenham sido escritas por Maria Helena Vogt, a letra na receita de pão de queijo está mais bem desenhada, com espaçamento entre as linhas, com pontuação (exceto as aspas que não são fechadas) e escrita em linhas retas. Esta receita, portanto, pode ter sido copiada com calma ou ditada por Leila enquanto Maria Helena escrevia. Já a receita de bolachinhas de nozes ou amêndoas tem características opostas: a letra é menos desenhada, há pouco espaçamento entre as linhas, ausência de pontuação e as linhas se inclinam ao longo da escrita.

Mais uma vez, seria possível fazer suposições sobre as razões de uma receita ter sido escrita com pressa e a outra não. Será que teria relação com o humor da cozinheira? E o humor não seria, de alguma forma, uma maneira de se expressar, de escrever o que se sente? Materializando, assim, um sentimento no papel, uma escrita de si. Por isso, relembro a afirmação de Italo Calvino (2015) sobre a capacidade dos textos escritos colocarem narrativas em movimento, até as receitas de cozinha têm essa potencialidade e, considerando como há todo mundo não escrito ao redor dos fazeres culinários, as lacunas e as páginas em branco abrem ainda mais espaço para a criação.

Ainda, os livros e os cadernos de receitas nos contam histórias por meio das manchas, dos rasgos e do amarelecimento das páginas. As quatro páginas apresentadas (Figura 3 e Figura 4) têm marcas diferentes, mesmo sendo de um mesmo exemplar. O gesto de escrever

entre receitas pode, por vezes, transferir a tinta de uma receita para a outra, como acontece na página 29. Logo, tanto o escrito quanto o não escrito revelam suas marcas nos livros-cadernos de receitas, são impressões de quem os folheou, cozinhou, escreveu e reescreveu. São marcas, portanto, de quem colocou o corpo em movimento, retomando a proposição de Roland Barthes (2012, p. 33) sobre a leitora, o leitor, que reescreve o texto quando o lê: "a leitura seria o gesto do corpo (é com o corpo, certamente, que se lê) que, com um mesmo movimento, coloca a perverte a sua ordem".

Assim, o recurso de escrever entre receitas pode ser percebido de diferentes modos. Nos cadernos da mulher-goiabada, o que se escreve entre as receitas e anotações da casa são segredos, confissões e poemas. Já no romance *Papel manteiga para embrulhar segredos*, Antonia escreve receitas entre as cartas enviadas para a sua bisavó Ana, ou seria ao contrário? Alice Toklas, por sua vez, escreve as suas memórias entre as receitas culinárias, atrelando-as. Além de se atrelar à Gertrude Stein, enreda-se na *Autobiografia de Alice B. Toklas*, publicada por Gertrude em 1933, de modo que "a semelhança de tom entre os dois livros só faz aprofundar o mistério de quem influenciou quem" (Malcolm, 2008, p. 12). Por fim, no livro-caderno de receitas *Quitutes da D.ª Carolina Porciúncula: arte culinária*, não é apenas Carolina quem o escreve. Diferentes letras, vozes e nomes preenchem as páginas em branco do livro, escrevendo, assim, receitas entre receitas. No caso das duas receitas aqui apresentadas, foi Maria Helena, filha de Carolina e minha avó, quem as acrescentou. Não somente continuidade geracional, os manuscritos revelam relações firmadas e saberes construídos coletivamente. A cozinha, nesse sentido, não é apenas um cômodo da casa, senão um espaço de criação.

Referências

AMON, Denise; MENASCHE, Renata. Comida como narrativa da memória social. **Sociedade e Cultura**, v. 11, n. 1, p. 13-21, 2008. Disponível em: https://revistas.ufg.br/fcs/article/view/4467/3867. Acesso em: 11 jun. 2025.

BARZINI, Stefania Aphel. **A cozinha das escritoras**: sabores, memórias e receitas de 10 grandes autoras. Trad. de Rubia Sammarco. São Paulo: Saraiva, 2013.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. de Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

CALVINO, Italo. **Mundo escrito e mundo não escrito**: artigos, conferências e entrevistas. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

DUFFY, Maureen. Foreword. *In*: TOKLAS, Alice Babette. **The Alice B. Toklas cookbook**. Londres: Serif, 1994, p. VII-IX.

ESQUIVEL, Laura. **Como água para chocolate**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Record, 1989.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

LEITE, Ivana Arruda. **Falo de mulher**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

LISBÔA, Cristiane. **Papel manteiga para embrulhas segredos**: cartas culinárias. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2006.

MALCOLM, Janet. **Duas vidas**: Gertrude e Alice. Trad. de Patricia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

MICHAELSEN, Mariana Vogt. **(N)o verso das receitas, uma página em branco**: a escritura, a litura e a leitura de livros de receitas. 2022. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/235705. Acesso em: 02 jun. 2025.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Trad. de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2019.

PORCIÚNCULA. Carolina Marcondes. **Quitutes da D.ª Carolina Porciúncula**: arte culinária. Ijuí: Litografia Serrana, [197-].

SAAVEDRA, Carola. **O mundo desdobrável**: ensaios para depois do fim. Belo Horizonte: Relicário, 2021.

SEDLMAYER, Sabrina. Comer o passado com pão de fome: relações entre comida e literatura. **Abril**, v. 6, n. 12, p. 141-152, 2014. Disponível em: https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29635. Acesso em: 02 jun. 2025.

SILVA, Antonio de Pádua Dias. Gastronomia e literatura ou a receita culinária como ficção e arte. **O eixo e a roda**, v. 28, n. 2, p. 123-143, 2019. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/28489. Acesso em: 11 jun. 2025.

TELLES, Lygia Fagundes. **A disciplina do amor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

TOKLAS, Alice Babette. **The Alice B. Toklas cookbook**. Londres: Serif, 1994.

“A CABEÇA”, DE BORA CHUNG E AS MUITAS VOZES DO PATRIARCADO

Bora Chung's “The Head” and the many voices of patriarchy.

Joy Nascimento Afonso[1]
https://orcid.org/0000-0002-0994-5524
Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho” – campus Assis

Introdução

No presente trabalho propomos a análise do conto “A cabeça”, da autora sul-coreana Chung Bora, sob o viés do grotesco feminino, em que a o abjeto, o estranho, e o insólito surgem como a representação das múltiplas violências que o corpo feminino sofre na sociedade contemporânea, apoiadas em um pensamento patriarcal confucionista que reforça não apenas as violências, que serão citadas, como também silencia o pensamento feminista.

Chung Bora (1976), a autora sul – coreana, que teve sua primeira obra traduzida, a coletânea “Coelho Maldito”, para a língua portuguesa do Brasil apenas em 2024, detém uma carreira acadêmica profícua, além de escritora e tradutora, concluiu seus estudos de pós-graduação na Universidade de Yale (EUA), com enfoque em Literatura russa e do leste europeu, em seguida, obteve doutorado em literatura eslava pela Universidade de Indiana em Bloomington. Atuando como professora universitária, lecionou língua russa, literatura e estudos de ficção científica na Universidade de Yonsei. Autora das obras “Coelho maldito” (contos, 2017); “Your Utopia” (contos, 2024), “Grocery list” (romance, 2024), “Red Sword” (2025). Chung traduziu, ainda, vários autores russos e poloneses para o coreano.

A escritora sul-coreana torna-se conhecida ao ter a sua coletânea de contos “Coelho maldito” indicada para várias categorias literárias nos Estados Unidos. Em 2022, a edição em inglês de sua coletânea de contos “Cursed Bunny”, traduzida por Anton Hur, foi selecionada para o International Booker Prize. Em setembro de 2023, o livro foi selecionado para o National Book Award de Literatura Traduzida. Em janeiro de 2024, outra coletânea de contos dela, “Your Utopia”, foi publicada em tradução para o inglês, assim como o romance “Grocery List” da Hanuman Books em junho de 2024, ambas também traduzidas para o inglês por Anton Hur, que anunciou que seu romance, “Red Sword”, será publicado em tradução para o inglês em 2025.Outro romance da autora, “Midnight Timetable”, será publicado em tradução para o inglês em 2026, também por Hur. As obras da autora carregam sempre elementos do fantástico, grotesco e horror, com elementos do cotidiano na Coréia do Sul, ou das fontes folclóricas que a escritora pesquisou, fazendo menção as narrativas orais russas e polonesas.

A coletânea de contos “Coelho maldito”, traduzido por Hyo Jeong Sung (Alfaguara, 2024) contém dez contos de mistério, horror, grotesco e fantástico que mesclam tradições

[1] Doutora em Estudos Literários pelo programa de Pós-Graduação “Literatura e Sociedade” na UNESP- Assis, tendo como tema de tese os diários femininos clássicos japoneses e suas influências na coletânea de contos “América Latina: traição e outras viagens” (2000), da autora contemporânea japonesa Banana Yoshimoto. Desenvolveu parte do Doutorado com bolsa sanduíche pelo *Japanese Studies Overseas and International Dialogue*, pela Japan Foundation entre 2019-2020, na Kyoto University of Education. Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa pela USP (2011) com ênfase em Literatura Japonesa Moderna. Desenvolve pesquisas nas áreas de literatura de autoria feminina asiática e construção de gênero a partir da literatura. Professora efetiva lotada no Departamento de Letras Modernas. E-mail: joy.afonso@unesp.br

literárias da cultura sul-corena e eslava. Para este trabalho escolhemos o segundo conto que faz parte da coletânea supracitada: "A Cabeça". Abertamente feminista, a escrita da autora "choca" muitas vezes por extrapolar o senso de realidade estabelecida para os homens, em que as figuras femininas, descritas como frágeis, surgem em mundos que a violência de gênero as torna mais fortes, e concidentemente rompem com as figuras masculinas seja pela morte, seja pela relação íntima com a violência patriarcal imposta a elas.

O conto "A cabeça" traz como enredo uma protagonista que certo dia, após utilizar o vaso sanitário, encontra em meio aos seus dejetos pessoais um ser que parece ser uma "cabeça". A cabeça passa a persegui-la, aparecendo em vários momentos de sua vida, chamando-a de "mãe". No decorrer da narrativa a cabeça vai crescendo, assumindo um físico mais humanoide, acompanhando as muitas fases da vida da protagonista, que após muito tentar, não consegue se livrar da figura monstruosa que lhe acompanha em vários momentos íntimos. Ao final do conto, a protagonista e seu duplo se entreolham e se reconhecem de forma única.

"A Cabeça" como metáfora da violência contra mulheres.

Em palestra proferida em 2024 para os alunos de Letras – Coreano da Universidade de São Paulo, e transmitida remotamente, Chung comenta sobre seus processos de criação e a recepção de sua obra no Brasil. Sobre o conto – "A Cabeça", que escolhemos para análise neste trabalho, a autora comenta que é baseado nas mudanças de olhares que ela passou a receber sobre seu corpo, ao se tornar adolescente e, baseado em dois feminicídios que aconteceram dentro de banheiros, um no Japão e outro na Coréia do Sul.

Na tradição literária japonesa, encontramos muitas narrativas que descrevem feminicídios ocorridos ora como punição à ousadia feminina, em se opor ao desejo masculino, ora como forma de reforçar a moralização confucionista sobre o corpo feminino. Em muitas dessas narrativas orais, a mulher assume corpo antropomórfico, em animais ou seres fantásticos, como a dama da neve – *Yuki onna*, que buscam a morte dos homens[2]. Entretanto, a narrativa oral na qual a autora sul coreana se baseia é mais contemporânea e pode-se considerar uma narrativa baseada em um feminicídio real.

No Japão a lenda do "Hanako do banheiro" (*toire no hanako san*) surge em meados da década de 50, quando encontraram um cemitério nos fundos de uma escola de ensino fundamental em Saitama, província de Tóquio, em que havia restos mortais de várias meninas. Várias teorias surgiram diante desse achado. A primeira de que uma menina, vestida como uma estudante, foi perseguida dentro da escola por um pervertido, e escondeu-se na cabine de um banheiro. Ao ser encontrada pelo homem, que para alguns seria um professor, para outros o próprio pai da menina, e ainda para outros um pedófilo, acaba sendo assassinada, e assim passa a aparecer dentro da cabine do banheiro ao ser chamada por três vezes. Em algumas províncias, visto que a narrativa oral foi sendo propagada, a menina que surge de dentro do banheiro passa a ser denominada como Hanako. A lenda urbana, que nos remete a nossa "loira do banheiro", aparece no Japão como um aviso para que meninas não fiquem sozinhas no banheiro, ou que ainda, os meninos que chamarem Hanako seriam mortos por ela.

A menina que só aparece ao ser chamada, sempre está vestida como uma colegial, suja de sangue, e pode ser afastada ao visualizar um trabalho escolar com nota máxima. Em muitas

[2] Sobre o tema, das mulheres grotescas em narrativas japonesas, apresentamos uma resenha sobre a coletânea de contos "Onde vivem as monstras" (Trad. Rita Kohl, 2023), de Aoko Matsuda, na Revista X, da UFPR, em que a autora traz várias personagens famosas da tradição oral https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/94415.

localidades a menina passa a ser vista como uma protetora de meninas que frequentam banheiros sozinhas. De todo modo, em todas as versões dessa narrativa a violência contra a mulher é reiterada transformando-se em uma lenda urbana com certo teor cômico (Bakhtin, 2010).

A comicidade para tratar de episódios de violência, aliás, é um tropo muito utilizado na literatura, a fim de suavizar a situação, ou permitir a retomada da narrativa adaptada para crianças, como se percebe nos contos reescritos pelos irmãos Grimm, em 1812.

Na Coréia do Sul, entretanto, a metáfora da "cabeça" que surge no banheiro, diferentemente do Japão, não surge de um boato, ou de lendas urbanas, ao contrário, relaciona-se a uma situação noticiada pela mídia sobre o feminicídio que aconteceu dentro do banheiro da estação de metrô. Em 2006, uma jovem de 23 anos foi assassinada dentro de um banheiro do metrô, na estação de Gangnam, na Coréia do Sul. Seu assassino, um homem de 34 anos, que esperou mais de uma hora, aguardando a entrada de uma mulher – 6 homens entraram antes dela, foi sentenciado a 30 anos de prisão, e seu crime não foi julgado como ódio às mulheres. O assassino alegou que o fez por ódio às mulheres, pois elas o haviam ignorado e humilhado durante toda a sua vida. A polícia posteriormente contestou suas alegações e disse que o incidente não foi um crime de ódio contra as mulheres, como alegado, mas sim motivado por doença mental. De acordo com os costumes sul-coreanos, a identidade da vítima não foi divulgada publicamente para proteger sua privacidade e a dignidade de sua família. Um ano, após o assassinato da jovem, grupos em defesa das mulheres e ongs feministas se juntaram em frente à estação pedindo mais segurança para mulheres e exigindo leis mais rígidas para homens, assim como uma mudança no judiciário do país que ainda tende a amenizar crimes de ódio contra as mulheres (Park, 2017)

O que podemos observar em ambos os casos é a semelhança dos espaços que aconteceram os crimes, tanto com a menina no Japão – um banheiro dentro da escola, quanto com a jovem sul-coreana, assassinada em um banheiro no metrô. No Japão, Hanako se refugia no banheiro para se ver livre de seu perseguidor, e o espaço torna-se seu destino, sua prisão. Na Coréia do Sul, o banheiro, que em anos anteriores fora uma cobrança da comunidade, que não tinha espaços limpos para a população frequentar nos metrôs da metrópole coreana, tornando-se símbolo do avanço tecnológico e econômico sul-coreano, vem a ser o espaço de espreita de um homem que escolhe a sua vítima por seu gênero. Somado a isso, em ambos os casos a vítima do feminicídio é sempre a mulher. "A cabeça", nos dois casos nos sugere que a mulher sempre parece estar sendo observada, mesmo em seus momentos mais íntimos, ou que ainda não há espaço seguro para a mulher.

"A Cabeça", de Chung Bora

No conto de Chung, a cabeça assume a nosso ver várias prefigurações do patriarcado confucionista e violências que sofremos diariamente, muitas dessas violências mascaradas como autocuidado ou "carinho" de familiares. Para Russo (2000), que em sua obra debate como o corpo feminino é descrito em muitas artes, como cinema e fotografia, como grotesco, pois que não apenas biologicamente diferente do corpo masculino, mas por poder gerar, menstruar e transformar-se ao longo dos anos, assume o máximo do grotesco por romper com a norma masculinizada.

Em relação ao patriarcado confucionista o pesquisador Yongrong (2021), que analisa duas obras de autoria feminina, destaca três pontos que atrelados ao sistema político coreano silenciou por anos, não apenas a prática de escrita feminina, mas principalmente, leis de proteção a mulher na Coréia do Sul e Ásia, tendo em vista, que a prática filosófica do

Confucionista foi aderida por outros países asiáticos, como Japão e Malásia, por exemplo, para o ensaísta, sob a ótica do Confucionismo patriarcal, a mulher deveria compreender que:

> 1)"Homens são superiores as mulheres"
> 2)A mulher deve seguir a ética do casamento: "O casamento é para o marido, e o marido para ter respeito"
> 3)"O melhor dos dois sobrenomes", onde a finalidade do casamento seria gerar descendentes que valorizassem os seus ancestrais, por meio de seu sobrenome. (Yongrong, 2021, p. 1030 - 1031)

Observando os três pontos destacados por Yongrong, percebe-se nitidamente que a mulher deveria estar em posição subserviente tanto ao marido, como a alguma figura masculina que lhe diria como agir, e que em nenhuma hipótese ela teria razão, visto que o homem seria sempre o modelo de superioridade social. Ficando óbvio que o ideal de socialização feminina de subserviência, cuidado e dependência de uma figura feminina foi criada e reforçada ao longo de muitos anos.

Em "A cabeça" de Bora Chung podemos observar todas as camadas supracitadas retomadas, construídas sob o molde do insólito, daquilo que na realidade não poderia acontecer, mas que ao realizar-se, não necessariamente causa pânico. Na cena, A protagonista ao sentir-se sendo observada após utilizar o banheiro ouve uma voz que parece sair do vaso, e ao se deparar com uma massa disforme, decide ouvir o que ela tem a dizer,

> Não era bem uma cabeça, mas algo parecido com uma cabeça. Tinha mais ou menos dois terços do tamanho de uma cabeça adulta; poucos fios de cabelo molhado e emaranhados cobriam a parte superior da massa disforme de argila amarela e esbranquiçada. Não tinha orelhas nem sobrancelhas. Logo abaixo dos cabelos, dois rasgos no lugar dos olhos, […] E, um pouco mais para baixo, uma massa esmagada que dava a impressão de ser o nariz. A boca também era um simples rasgo, sem lábios definidos. […] Era difícil entender o que dizia porque a voz, além de aguda e estridente, parecia os gorgolejos de uma pessoa se afogando, quase no último fôlego. (Bora, 2024, p. 30)

A cena descrita carrega detalhes do estranho e do abjeto, que para Mishra citando Gross (2012), "é a parte do sujeito (que não pode ser categorizada como um objeto) que ele tenta expulsar" (p. 510), ou seja, o ser que sai do vaso não pode ser definido, como ser, mas como coisa, pois embora consiga verbalizar algo, não tem a forma humana aceita, suas feições são de coisa, de algo que não se pode definir. Ainda citando Mishra (2024), a cabeça representa tanto o abjeto quanto o estranho, pois que

> O abjeto, quando confrontado, perturba as fronteiras, perturbando assim a identidade. O abjeto embora abrigue o potencial para a destruição da fronteira, é também um instrumento através do qual a identidade é formada. O abjeto encontra-se na posição de liminaridade, de ambiguidade, um lugar de incompressibilidade. O abjeto é continuamente posto de lado. (p. 510).

Observando a cena do encontro da protagonista com a "cabeça" podemos inferir que embora o ser se apresente como um "algo" que pensa, ele não é visto como pessoa, como ser

humano, nos dando a entender, concordando com Mishra, que o uso do abjeto rompe com as fronteiras do comum, do óbvio. A protagonista, no entanto, após o susto primeiro, pergunta o que a cabeça quer.

> - Mãe!
> […]
> - Eu a chamo assim porque nasci dos cabelos, dos excrementos e do papel higiênico com o qual se limpou e de tudo o mais que a senhora jogou aqui.
> […]
> - O que eu peço é tão pouco – respondeu a cabeça – Só quero que a senhora continue despejando seus excrementos neste vaso sanitário e assim eu consiga formar o resto do meu corpo. Depois disso, partirei para longe. Peço então, que não ligue para a minha presença e use o banheiro como sempre.
> […]
> A cabeça sumiu dentro da privada. (Bora, 2024, p. 30)

No excerto supracitado a "cabeça" faz um pedido a protagonista, a qual ela chama de "mãe", pois segundo ela, sua formação se dá a partir dos dejetos pessoais da protagonista. Reafirmando o pressuposto de Mishra (2024), de que a identidade do ser, que está no limiar entre o estranho e o abjeto, se forma a partir daquilo que não se denomina, daquilo que "não existe", ou daquilo que ninguém quer ver, ou falar. De certa forma, podemos compreender que o pedido da "cabeça" é o esforço diário do corpo feminino, que na sociedade patriarcal vive sob críticas e normas completamente inacessíveis para a maioria das mulheres, aquilo que não é moldado sob esse olhar branco, euro centrado, e magro, deve ser escondido, refutado, criticado, deve "sumir dentro da privada".

E qual seria o fim possível para essa massa disforme, que quer se tornar gente? No conto de Chung, após passar anos sem encontrar com "a cabeça" intrusa em seus dias no trabalho, fazendo-a pedir demissão, a protagonista, vai a um médico após desenvolver problemas urinários e gástricos, por evitar ir ao banheiro. A sensação de estar sempre sendo observada lhe afasta da vida diária. A família então cria uma alternativa a seu medo: deveria se casar, afinal de contas, como dito anteriormente, a figura feminina não poderia apenas existir por si mesma, é preciso a figura masculina protetora. A protagonista, segue o conselho familiar, encontra um rapaz que, segundo a narradora, demonstrava ser um rapaz trabalhador e sério. Eles se casam e tem uma filha. "A cabeça" surge após o nascimento da filha, mas como a protagonista não vê o ser como "filha", apenas lhe dá a descarga. Após muitas tentativas de sumir com "a cabeça", ela parece entender que o ser nunca mais iria aparecer, e o tempo passa.

> A menina terminou o ensino médio e foi para a faculdade. A mulher descobriu rugas e a pele flácida e áspera em lugares até então firmes e macios. Seu batom agora ficava melhor na menina que já tinha jeito de mulher. Ao olhar para aquele rosto familiar, porém alheio, a mãe sentia orgulho, amor e ciúmes, tudo ao mesmo tempo. No dia em que chegou em casa com os longos cabelos alisados e pintados de roxo, a mãe encarou no espelho uma mulher com cabelos em um permanente de velha e tingidos de preto (Bora, 2024, p. 39)

No trecho supracitado temos uma das poucas cenas em que a protagonista olha para si mesma, e o que vê após tantas preocupações e busca incessante em cumprir regras estabelecidas

apenas para o corpo feminino, é que o tempo passou e ela envelheceu. Para Bakhtin (2010), o corpo feminino envelhecido é uma das maiores representações do grotesco, isso porque, representa o definhar, de que um corpo se transforma, podendo gerar e perder a vida, carregando as marcas do tempo. Na escrita de Bora, podemos depreender que essa imagem para muitas de nós é apenas a tomada de consciência, de que envelhecer torna-se um privilégio masculino, e que o etarismo, cobra do corpo feminino muito mais do que de outros corpos. No caso da protagonista, ela só consegue perceber essa mudança temporal ao observar a sua filha, ou citando Mishra (2024), que comenta Freud, talvez o seu primeiro duplo, a jovem que ela foi – "Seu batom agora ficava melhor na menina que já tinha jeito de mulher. Ao olhar para aquele rosto familiar, porém alheio, *a mãe sentia orgulho, amor e ciúmes, tudo ao mesmo tempo*" (Bora, 2024, p.39 – grifo nosso); a protagonista, agora não é mais a jovem, e ao se dar conta disso os sentimentos entram em conflito, seu corpo gerou, criou, amamentou, um ser que não precisa mais dela, ao contrário, representa o romper consigo mesma, a juventude celebrada.

Sua relação com o marido, sempre tranquila e sem sentimentos intensos, agora representa, assim como a imagem da filha jovem, de que ela viveu sob "regras" que só agora ela compreende, e que ao mesmo tempo representa, que a vida passou e ela não viveu como desejou. Ou talvez, ela nem mesmo tenha desejado nada.

> Sua vida era maçante. Jantavam em silêncio, viam televisão juntos e o marido ia dormir primeiro.
> Num desses dias, ela ficou sozinha na sala, assistindo TV. [...] Mais do que não ter nada melhor para fazer, aquilo era uma tentativa de tapar, nem que fosse um pouco, o vão que tinha tomado um canto do seu coração. Aquele vão – às vezes vazio, outras repleto, e em certos momentos sinistro, ardendo e comichando —, ao menor sinal de esquecimento, se espichava e tomava conta dela. (Bora, 2024, p. 40)

A protagonista que havia lutado anos a fio contra a imagem da "cabeça", buscando a "normalidade", se adequar, se dá conta que ao viver lutando contra a imagem disforme, talvez de si mesma, a sua vida não teve muitas emoções, escolhas pessoais, sonhos, ou quem sabe apenas aceitar-se. O que sobrou é um profundo vazio. O vazio existencial de muitas mulheres na atualidade, daquelas que seguiram todas as normas sociais: seguiram os conselhos, casaram-se, não necessariamente por amor, mas por seguir apenas mais uma diretriz heteronormativa imposta às mulheres, teve filhos, os criou sob os mesmos preceitos que apreendeu durante toda vida, e ao se dar conta que sua vida não foi sua, ou completamente sua, a tristeza surge diante de seus olhos. Este trecho, a nosso ver, é uma das cenas maior autoconhecimento proposto pela autora, afinal olhar para si, é um dos atos mais revolucionários de um corpo feminino, como bem atesta Audre Lorde (2019), ao debater o erótico na escrita feminina, e a necessidade de expormos os nossos desejos.

Após essa cena de reconhecimento de si mesma e do tempo que passou, em uma dessas noites de solidão, "a cabeça" surge novamente no banheiro da protagonista.

> *Tum*
> Dedos molhados empurraram a tampa até abri-la. [...]
> Ainda pelo espelho, a mulher viu uma cabeça – coberta de volumosos cabelos pretos e molhados – se erguer do vaso.

> Os longos dedos das delicadas mãos se abriram para segurar com força a borda e vigorosamente tirar o corpo da água. A primeira parte a aparecer foram os ombros de ossatura delicada de onde se estendiam braços esguios. Em seguida, costas lisas, cobertas de longos cabelos, seguidas de quadris pálidos e encorpados que se avultavam da fina cintura de curvas sedutoras e, por fim, a coxa firme, cuja musculatura fluía até o joelho. Após alçar a coxa, um pé se firmou na borda do vaso. A perna era branca, longa, magra e lisa. Veio a panturrilha, de desenho preciso, mostrando com nitidez o contorno dos músculos, e depois o tornozelo delicado. A outra perna saiu do vaso e o pequeno pé, de dedos alongados, pisou o chão. O corpo nu e encharcado refletia a luz suave da lâmpada incandescente do banheiro (Bora, 2024, p. 41)

Em uma cena permeada de estranhamento e grotesco, a antes "cabeça", após longos anos de espera tornou-se uma linda mulher, revelando em seu corpo a recriação perfeita de quem a protagonista havia sido. Do abjeto, dos resíduos enojados, surge um corpo jovem, esbelto, branco e perfeito, refletindo o oposto do que a protagonista havia observado em si mesma, dias antes. O corpo agora formado, pede roupas a "mãe", que lhe dá as suas, após discutirem, o fato de que a protagonista nunca havia aceitado "a cabeça" como filha, e sempre havia tido nojo dela. Entretanto, após conseguir se formar, o corpo jovem não precisa mais da "mãe", da criadora de seu corpo, e as duas não podem coexistir.

> Ela viu dois reflexos no espelho: seu rosto de quando era jovem e o atual, envelhecido. A versão jovem sorriu para a velha. Dessa vez, foi ela quem se virou lentamente em direção a sua versão rejuvenescida.
> [...]
> - Sim, agora que você me deu tudo que eu pedi, não tem mais nada além desse corpo velho e disforme. Eu aturei o suficiente lá dentro e você aproveitou demais até agora. Chegou sua vez de se enfiar nessa privada. Eu vou tomar o seu lugar e desfrutar de tudo o que você teve até agora (Bora, 2024, p. 41, 43)

Na última cena do conto o duplo perfeito se entreolha no espelho, as duas não podem coexistir no mesmo espaço, faz-se necessário que uma das duas desapareça e é o corpo disforme, velho que deve sumir diante dos olhos do patriarcado, deve 'ser dado a descarga' social. A outra, a jovem, que sempre esteve à espreita esperando por tomar a vida da outra, resolve assumir a vida da protagonista, que se torna o abjeto, não por ser uma massa disforme como foi "a cabeça" no início do conto, mas por ser agora um "corpo velho e disforme" (Bora, 2024, p. 43). O outro representa não mais o estranho, o corpo feminino torna-se ao envelhecer o próprio estranho.

Conclusão

O conto da autora sul- coreana simboliza de maneira grotesca as múltiplas cobranças exercidas pelo patriarcado sobre o corpo feminino, metaforizada por meio da "espreita" constante da "cabeça" social, de como devemos ser e estar socialmente, a ponto de nos levar a uma obsessão profunda em seguir "as normas" disseminadas pelo sociedade, que nos impede de viver nossa existência de forma plena, chegando ao ponto de somente quando alcançamos maturidade emocional conseguimos observar que fomos o tempo todo manipuladas pela "voz

grotesca" da cabeça patriarcal exigindo nossa essência. A protagonista do conto sente que para ela não há mais volta, a velhice torna-se, assim como foi para "a cabeça" sua prisão física e por isso precisa viver escondida, sem o privilégio de poder viver a sua vida, ela é enfiada então no vaso sanitário.

O vaso sanitário funciona no texto como a metáfora do repositório dos dejetos femininos, ou dos sonhos que queríamos ter conquistado, mas que se tornam impossíveis, pois não temos mais a idade e o corpo certo para isso. Os dejetos, o que precisa ser esquecido, eliminado, se transforma no monstro interno e psicológico que sempre vive à espreita e que em determinado momento nos cobra uma vida, nos cobra a juventude, nos cobra o que não fizemos, seja por medo de incomodar, ou por medo de enfrentar a sociedade.

A todo momento a narradora nos dá pistas de que, para além da violência machista a que somos submetidas muitas vezes, com comentários sobre o nosso corpo, ou sobre nossas decisões, as micro agressões por vezes partem de nós mesmas, de como fomos socializadas como mulheres, que competem umas com as outras, ou que se sentem inferiores as que nos cercam, nos sentindo sempre que estamos no lugar errado.

Embora na fala da autora, feita em 2024, a "inspiração" para o conto tenham sido dois feminicídios, o ápice da violência contra o corpo feminino, compreendemos que o texto da autora, traz outras camadas ou formas de como essa violência é aplicada sob um viés feminino, ou seja, muitas vezes, devido a forma que fomos socializadas, internalizamos essas violências sobre nossos corpos e nossos desejos, jogando-os no vaso sanitário, dando descarga a tudo o que nos remete a nossa essência, que muitas vezes não é tão bela como as mídias querem nos fazer acreditar.

O grotesco feminino no texto de Bora é mais do que expor as "feiuras" humanas, é antes de tudo romper com o modelo de que apenas no belo existe o feminino; de que apenas o delicado transmite nossa feminilidade, no grotesco, no abjeto, no estranho, nossos corpos também existem, conseguindo fugir do olhar perseguidor do patriarcado.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento.** Trad. Yara Vieira, São Paulo: Hucitec, 2010.

BORA, Chung. A cabeça. In: BORA, Chung, **Coelho Maldito**. Trad. Hyo Jeong Sung, Rio de Janeiro: Alfaguara, 2024.

BORA, Chung. **Literatura Fantástica Coreana** - Encontro com a escritora Bora Chung. 07/06/ 2024, Mediação de Luis Girão, FFLCH: USP, Disponível em: https://www.youtube.com/l ive/pRcNC2aiN44?si=Bh5p0b_3vVuGWaDI

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Autêntica, 2019.

MISHRA, Pratikshya. The Head and Its Other Parts: The Abject and the Uncanny in Bora Chung's 'The Head'. **International Journal of English Literature and Social Sciences**. Vol-9, Issue – 3, May-Jun, 2024, p. 509 – 515.

PARK, Seoho Stephanie. **Murder at Ganganm Station**: A year later, Koréa Expose, 12/05/2017, Disponível em https://www.koreaexpose.com/murder-gangnam-station-year-later/

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino:** risco, excesso e modernidade. Trad. Talita Rodrigues, Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

YONGRONG, Du. Rethinking the feminist literature under the influence of Chinese ideology and culture from the perspective of Comparative Literature – A case study of "Unhappy Maiden" & "Kim Jin-young, Born in 1982". **Advances in Social Science, Education and Humanities Research,** vol. 571, Atlantis Press: ISEMSS 2021, 2021, pp.1029 – 1035.

A CONSTRUÇÃO DO GÊNERO EM POEMAS DE EMILY DICKINSON E FLORBELA ESPANCA

The construction of gender in poems by Emily Dickinson and Florbela Espanca

Letícia Rodrigues de Oliveira[1]
https://orcid.org/0009-0002-2397-9939
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Introdução

Este trabalho parte do recorte de uma pesquisa de mestrado em andamento e tem como objeto de estudo a construção do gênero na poesia de Emily Dickinson e de Florbela Espanca. Neste recorte, a análise se concentra em dois poemas específicos: "A Cor da Tumba é Verde – ", de Dickinson, na tradução de Adalberto Müller, e "Cemitérios", de Espanca. A escolha deste *corpus* busca evidenciar como a poesia, enquanto linguagem estética e simbólica, pode expressar, tensionar e ressignificar normas de gênero por meio de imagens líricas e construções metafóricas. Ao delimitar a análise a esses dois poemas, busca-se aprofundar a leitura crítica da articulação entre corpo, morte, luto e feminilidade, observando as vozes poéticas como lugares de enunciação de subjetividades marcadas por experiências de opressão, mas também de resistência.

A seleção dos poemas "A Cor da Tumba é Verde –", de Emily Dickinson, e "Cemitérios", de Florbela Espanca, justifica-se tanto por suas afinidades temáticas quanto pela potência simbólica com que abordam questões relacionadas ao feminino. Ambos os textos recorrem a imagens fúnebres – como túmulos, covas e cemitérios – para construir uma atmosfera que evoca a condição da mulher em contextos marcados pela reclusão, pela dor e pelo silêncio. Essas metáforas, ao mesmo tempo naturais e sociais, permitem a leitura de práticas culturais que associam o corpo feminino à morte simbólica e ao luto. Além disso, as vozes líricas dessas poetas, inseridas em diferentes tradições literárias e contextos históricos, dialogam por meio de experiências compartilhadas de morte e de perda diante das relações que estabelecem o gênero na sociedade.

O principal objetivo deste trabalho é investigar como os poemas selecionados constroem representações de gênero, a partir de metáforas naturais e sociais, especialmente aquelas associadas à morte, ao luto, ao branco, ao silêncio e ao espaço funerário. Busca-se compreender como tais imagens operam como tecnologias de gênero, articulando elementos culturais e simbólicos que definem o feminino na poesia. A análise se apoia na ideia de que a linguagem poética não apenas representa o mundo, mas também participa ativamente da produção de sentidos sociais. Nesse contexto, os poemas de Dickinson e de Espanca são lidos como textos que, ao incorporar imagens de ausência, luto e sepultamento, revelam os modos como o gênero feminino é historicamente construído e performado.

[1] Mestranda do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: leticia_oliveira@ufms.br.

Gênero e poesia

A compreensão do gênero como uma construção social e cultural é um ponto de partida fundamental para esta análise. O conceito de "sistema de sexo/gênero", proposto por Gayle Rubin, é fundamental para compreender como as normas de gênero são construídas culturalmente a partir da atribuição de papéis sociais ao sexo biológico. Conforme Rubin (2017, p. 11), o "sistema de sexo/gênero consiste em uma série de arranjos por meio dos quais uma sociedade transforma a sexualidade biológica em produtos da atividade humana, nos quais essas necessidades sexuais transformadas são satisfeitas". A partir dessa perspectiva, ela enfatiza que o gênero não decorre naturalmente do sexo, mas resulta de imposições sociais que moldam e regulam os corpos e seus desejos: "o gênero é uma divisão de sexos imposta socialmente. Ele é produto das relações sociais de sexualidade" (Rubin, 2017, p. 31).

A partir das ideias de Rubin, compreende-se que o gênero se configura dentro de relações específicas – familiares, sexuais, econômicas, simbólicas. Da mesma forma que uma mulher só é oprimida dentro de determinadas relações, como observa Rubin (2017), as vozes poéticas revelam como o gênero se articula em meio a vínculos afetivos, expectativas sociais e estruturas discursivas que moldam o lugar das mulheres na sociedade. Em seus poemas, Dickinson e Espanca expõem justamente algumas relações que impactam com maior intensidade o feminino: o amor, a maternidade, a solidão, o luto. Os sujeitos poéticos que emergem de seus poemas nem sempre estão em um lugar fixo, mas se adaptam em meio às relações e às imposições patriarcais. Assim, a poesia de Dickinson e de Espanca se encaixa nessa lógica não apenas expressando uma experiência feminina, mas relevando os mecanismos pelos quais o gênero é produzido e pode ser ressignificado no campo da linguagem.

A ideia de *performatividade* de gênero, proposta por Judith Butler, oferece outra chave de leitura essencial para a abordagem dos textos poéticos aqui analisados. Ela amplia o debate sobre o gênero ao introduzir esse conceito, segundo o qual o gênero não é uma essência pré-existente, mas um efeito produzido pela repetição de atos regulados culturalmente. Nas palavras da autora, "o gênero mostra ser performativo no interior do discurso herdado da metafísica da substância – isto é, constituinte da identidade que supostamente é" (Butler, 2018, p. 48). Essa perspectiva permite compreender que as vozes e os sujeitos poéticos não representam uma identidade feminina "autêntica", mas encenam, tensionam e, por vezes, subvertem os códigos normativos de gênero.

A identidade lírica que emerge dos poemas, especialmente neste estudo de Dickinson e de Espanca, é construída *performativamente*, em confronto com os discursos sociais sobre o que se espera das mulheres em termos de comportamento, afetividade, silêncio ou obediência. Como afirma Butler (2018, p.48), "não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias 'expressões' tidas como seus resultados". Assim, ao se apropriarem da linguagem poética – espaço de ambiguidade e de invenção –, essas poetas criam sujeitos líricos que performam o feminino de maneira crítica, revelando seu caráter construído e potencialmente desestabilizador. Ao ler os poemas sob essa ótica, torna-se possível observar como as vozes líricas não apenas expressam experiências femininas, mas também performam o gênero, ora reproduzindo, ora resistindo às expectativas sociais. A presença de elementos como o luto, o silêncio e a dor pode, assim, ser interpretada como parte dessa performance que revela e interroga a construção do feminino.

Complementando as contribuições de Rubin e de Butler, o conceito de "tecnologias de gênero", desenvolvido por Teresa de Lauretis, nomeia os dispositivos culturais – como a literatura, o cinema e a teoria – que produzem e regulam os sujeitos de gênero:

> a construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (por exemplo, o cinema) e discursos institucionais (por exemplo, a teoria), com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e "implantar" representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente de gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. Propostos de fora do contrato social heterossexual, e inscritos em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero, e seus efeitos ocorrem ao nível "local" de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação (Lauretis, 2019, p. 135).

A poesia pode tanto reproduzir normas quanto criar aberturas para sua contestação. Portanto, ela é aqui entendida como uma tecnologia de gênero que produz representações de feminilidade e de masculinidade, mas que também abriga práticas de resistência nas esferas micropolíticas da sociedade. Quando de autoria feminina, a poesia frequentemente atua como contra-dispositivo, reconfigurando os códigos de representação do corpo, do desejo e da subjetividade feminina. Escritoras, ao tornarem-se sujeitos da linguagem poética, transformam-se também em produtoras de sentido de si mesmas. Nesse processo, o corpo feminino deixa de ser apenas objeto representado e se converte em corpo discursivo – atravessado por significados, mas também capaz de resistir e de reescrever os modos de ser no mundo. Os poemas de Dickinson e de Espanca, ao utilizarem imagens relacionadas à morte, ao corpo e ao luto, exemplificam como o gênero pode ser construído como um espaço de opressão, mas também de reflexão crítica e resistência.

O espaço fúnebre de Dickinson

No conjunto de sua obra, Emily Dickinson tensiona as fronteiras entre vida e morte, silêncio e expressão, presença e ausência, construindo imagens que desafiam convenções tanto formais quanto de gênero. O poema "A Cor da Tumba é Verde –" evidencia esse movimento ao articular diferentes camadas de significação em torno da morte, do corpo e da memória. A escolha cromática – verde, branco e, por fim, uma cor inefável – não apenas desestabiliza leituras fixas da morte como fim, mas também propõe uma experiência subjetiva da perda e do luto. Nesse sentido, o poema pode ser lido como um gesto de expressão subjetiva, no qual a poeta atribui um espaço simbólico para o corpo feminino dentro de um universo marcado pelo apagamento. A oscilação entre o visível e o invisível, o externo e o interno, metaforiza uma construção do gênero que é instável, subterrânea e ao mesmo tempo profundamente reveladora.

A Cor da Tumba é Verde –

A Cor da Tumba é Verde –

Isto é – da Tumba Externa –
Nem se nota ela no Caminho –
Exceto por ser uma Pedra –

Que ajuda amigos – a encontrá-la –
Infinitamente dormida
Para dizer-lhes onde está –
Profunda – só – a Margarida –

A Cor da Tumba é branca –
Isto é – a Tumba externa –
Nem se nota com toda a Neve –
No Inverno – até que o Sol derreta

O acúmulo entre os Corredores
Depois – as Casas de Abrigo –
Altas novamente levantam-se –
Onde Todos – têm um amigo –

A Cor da Tumba de dentro –
Isto é – a Duplicada –
Nem todo Verão a deixaria verde –
Nem todo inverno – branca –

Você deve ter visto a Cor –
Um Chapéu com uma fita –
Quando o que você viu antes –
Nem Furão – pode encontrar – (Dickinson, 2020, p. 297-299).

No poema, há uma transição marcada pelas estações do verão e do inverno, representada pelas cores atribuídas à tumba: verde no verão e branca no inverno. Durante o verão, a tumba se mistura ao verde da grama ao redor e passa quase despercebida, sendo reconhecida apenas por ser uma pedra. No inverno, ela é coberta pela neve e novamente se oculta, até que o derretimento provocado pelo sol a revele. Essas são as tumbas externas – visíveis aos amigos que vêm procurar o lugar onde alguém está "infinitamente dormida". Já a "tumba de dentro", mencionada na penúltima estrofe, é uma duplicada e, portanto, pode ser interpretada de duas formas: como a tumba física, enterrada sob a terra, e como uma metáfora subjetiva da tumba interior, aquela que permanece dentro de quem perdeu alguém. Nesse segundo sentido, trata-se da experiência do luto, que não muda com as estações, nem se torna verde ou branco. Sua cor é indefinida, mas comparável à de um chapéu com uma fita, possivelmente uma alusão à fita preta usada pelas mulheres vitorianas para sinalizar o luto. Essa tumba interna é inacessível até mesmo a um furão – treinado para caçar animais entocados –, sugerindo o quão profundo e complexo pode ser o sofrimento de alguém de luto.

Dois elementos presentes no poema evocam como o gênero está profundamente inscrito nas estruturas simbólicas da sociedade. O primeiro deles é a margarida – flor tradicionalmente associada à feminilidade, à pureza e à inocência, especialmente por sua cor branca, sendo considerada como a "flor das donzelas". É também um nome atribuído às meninas. Ao

mencioná-la junto à tumba verde, Dickinson antecipa a transição cromática do poema e sugere uma conexão simbólica entre a flor e a morte. A margarida pode tanto crescer próxima à tumba quanto ser levada por visitantes, funcionando como um marcador que ajuda os amigos a localizar o túmulo externo durante o verão. No entanto, a flor carrega ainda outra camada de significado: ela é descrita como "profunda". Essa profundidade pode remeter às raízes que a prendem à terra – uma imagem ambígua que sugere tanto resistência quanto aprisionamento. Além disso, ao longo da tradição literária e cultural ocidental, a flor é frequentemente utilizada como metáfora do corpo feminino – delicado, belo, efêmero, e frequentemente objeto de contemplação ou posse. Nesse sentido, a margarida pode ser lida como um emblema das mulheres submetidas a papéis fixos, cujas raízes as mantêm em silêncio e imobilidade. A flor só se move ao ser arrancada, e morre em seguida, evocando a condição de muitas mulheres da época: moldadas por forças externas, despojadas de autonomia, e, ao final, silenciadas. Como símbolo feminino, a margarida encarna a tensão entre beleza e confinamento, vida e morte, delicadeza e resistência.

O segundo elemento do poema que evidencia como o gênero está inscrito nas estruturas simbólicas da sociedade é a fita no chapéu. No contexto vitoriano, essa fita – geralmente preta – não era apenas um adorno: ela fazia parte de um rígido código de vestimenta associado ao luto feminino. As mulheres não usavam apenas o chapéu ou a fita preta, mas vestiam-se inteiramente de preto, seguindo normas sociais detalhadas em manuais domésticos e em revistas da época. Esse luto visível podia durar até um ano, sendo socialmente exigido quase exclusivamente às mulheres. Cabia a elas o papel de expressar publicamente a dor da perda – muito mais do que aos homens, para os quais um terno comum escuro bastava. Esperava-se que liderassem o luto da família, tornando-se, em certa medida, a personificação do sofrimento. Ao incluir a imagem da fita no chapéu, Dickinson evoca essa performance imposta, aparentemente simples, mas profundamente marcada por expectativas de gênero. Essa construção pode ser compreendida à luz da noção de *performatividade* de gênero, proposta por Butler (2018). O luto, nesse contexto, torna-se um desses atos – um ritual socialmente prescrito que reforça papéis de gênero por meio da repetição e da visibilidade. A mulher enlutada, vestida de preto e marcada por gestos codificados, não apenas expressa a dor: ela *performatiza* a feminilidade esperada em torno da perda, do cuidado e da abnegação. Ao fazer uma alusão a esse código visual, Dickinson ilustra a artificialidade dessas normas e sugere que até mesmo a dor, quando atribuída ao corpo feminino, é regulada por estruturas simbólicas que moldam o próprio gênero.

Assim, o espaço fúnebre na poesia de Emily Dickinson não se limita a uma paisagem literal ou simbólica da morte, mas configura-se como território de elaboração subjetiva e de expressão de um feminino marcado por silenciamentos, reclusões e códigos sociais. Ao articular imagens de túmulos, flores e vestimentas de luto, Dickinson revela como a experiência da morte – e, sobretudo, do luto – é atravessada por construções de gênero que impõem às mulheres um papel de contenção, interioridade e afeto socialmente codificado. Sua poesia torna visível o modo como essas normas operam sobre os corpos femininos, transformando o fúnebre em linguagem, e o silêncio em enunciação poética.

As vozes femininas de Espanca

No poema "Cemitérios", Florbela Espanca dá voz a uma pluralidade de mulheres mortas que, do fundo de suas sepulturas, partilham experiências de abandono, incompreensão,

solidão e dor – marcas profundas de uma condição feminina construída historicamente a partir da ausência e da exclusão. Através de uma atmosfera lírica e serena, o poema articula o espaço do cemitério como um lugar paradoxalmente pacificado, onde a morte oferece às mulheres aquilo que a vida lhes negou: compreensão, escuta e abrigo. As vozes que emergem das campas representam subjetividades femininas silenciadas em vida, cuja dor não foi legitimada pelos que as cercavam. Com delicadeza e melancolia, Espanca denuncia o lugar simbólico reservado às mulheres. Ao compor esse coro feminino subterrâneo, a poeta revela como o gênero não apenas organiza a experiência vivida, mas também persiste como marca simbólica mesmo após a morte. Assim, o poema não só homenageia essas vozes invisibilizadas, mas também desafia os limites entre vida e morte ao reinscrever a dor feminina no campo da memória e da linguagem.

Cemitérios

Cemitério da minha terra,
Paredes a branquejar;
Que bom será lá dormir
Um bom sonho sem sonhar!...

De manhã, muito cedinho
Dormir de leve, embalada
P'las canções das raparigas
Que gentis passam na 'strada.

Cantem mais devagarinho,
Mais baixinho, camponesas,
Que os vossos cantos pareçam
Tristes preces, doces rezas...

À noitinha, ao sol posto
Ouvindo as Ave-Marias!
Meu Deus, que suavidade!
Que paz de todos os dias!

Os murmúrios dos ciprestes
São doces canções aladas
Serenatas de paixão
Às almas enamoradas!

O luar imaculado
Em noites puras, serenas,
É um rio, que vai fazendo
Florir as açucenas...

Canta triste o rouxinol
Beijam-se lindos uns goivos,
E no fundo duma campa

Dormem felizes uns noivos...

Dum túmulo a outro se fala:
"Por que morreste tão nova?
Por que tão cedo vieste
Dormir numa fria cova?"

"Eu era infeliz na terra,
Ninguém me compreendia,
Quando a minh'alma chorava
Todos pensavam que eu ria..."

"E tu tão triste e tão linda,
Com olhos de quem chorou?"
"Eu tive um amor na vida
Que por outra me deixou!"

"E tu?" "Sozinha no mundo
Nunca tive o que outros têm:
Pai, mãe ou um namorado...
Morri por não ter ninguém!..."

Uma diz: "Chorava um filho
Que é uma dor sem piedade",
Outra diz num vago enleio:
"Eu cá, morri de saudade!"

De todas as campas sai
Um choro que é um mistério
É então que os vivos sentem
As vozes do cemitério...

...Vão-se calando os soluços...
E as pobres mortas de dor
Vão dormindo, acalentando
Uns sonhos brancos d'amor...

Invejo estes doces sonhos
Neste terreno funéreo.
Ai quem me dera dormir
No meu lindo cemitério! (Espanca, 1996, p. 49-51).

No poema, a entidade lírica inicia sua fala com um tom melancólico e nostálgico em relação ao cemitério de sua terra natal. As paredes do cemitério estão se tornando brancas – uma cor que, assim como em Dickinson, é associada à morte e ao túmulo. Desde os primeiros versos, o desejo de morte é evidente: a voz poética não quer apenas visitar o cemitério, mas

repousar nele, "dormir um bom sonho sem sonhar" – analogia para o desejo de morrer e encontrar, na morte, um descanso definitivo.

Nas estrofes seguintes, que evocam a manhã e o entardecer no cemitério, as figuras femininas – raparigas e camponesas – aparecem como presenças delicadas, que cantam suavemente e passam pela estrada com gentileza. Suas vozes são comparadas a preces e rezas, associando-as à espiritualidade e à ternura. Essas representações reforçam um imaginário tradicional da feminilidade como dócil, suave, maternal e devotada ao cuidado – atributos historicamente construídos como próprios do gênero feminino. Ao mesmo tempo, esses elementos contribuem para a construção de uma atmosfera serena e quase sagrada ao redor do espaço fúnebre, em que as mulheres, vivas ou mortas, sustentam o vínculo entre o mundo terreno e o espiritual. Os cantos femininos, a invocação das "*Ave-Marias"* e a imagem das flores (como as açucenas, tradicionalmente associadas à pureza e à feminilidade, assim como a margarida) funcionam como dispositivos simbólicos que perpetuam um ideal de mulher ligada à natureza, à religiosidade e à entrega emocional.

Na sétima estrofe do poema, o canto triste do rouxinol ganha um peso simbólico importante. Na tradição da literatura portuguesa, esse pássaro é frequentemente associado ao presságio da morte, sendo sua melodia interpretada como um anúncio melancólico de um fim que se aproxima. Nesse contexto, o rouxinol funciona como um mensageiro liminar entre o mundo dos vivos e o dos mortos, preparando poeticamente a transição para a parte mais densa e dramática do poema – aquela em que as vozes femininas enterradas começam a emergir. Ao mesmo tempo, a imagem dos "goivos" que se beijam e dos "noivos" que dormem juntos no fundo de uma campa sugere uma inversão da lógica da morte como separação: aqui, ela aparece como união e continuidade do afeto, ainda que em um plano subterrâneo. A justaposição desses elementos – o canto prenunciador da morte, as flores que se tocam e os corpos enterrados juntos – cria uma atmosfera que antecipa o momento em que as vozes femininas, silenciadas em vida, tomarão a palavra. Assim, essa estrofe funciona como uma ponte simbólica: ela encerra a serenidade do espaço fúnebre idealizado e anuncia o mergulho nas experiências pessoais e sociais que levaram essas mulheres à morte.

As vozes femininas que emergem dos túmulos na segunda parte do poema revelam como suas experiências de vida – e, por consequência, de morte – foram profundamente moldadas por normas de gênero. Cada uma das mulheres mortas explica sua partida precoce a partir de relações que refletem a condição feminina em uma sociedade patriarcal: incompreensão, abandono, solidão, maternidade e amor não correspondido. A mulher que morre por não ser compreendida denuncia o silêncio imposto à subjetividade feminina; a que sofre por um amor perdido expõe a centralidade do afeto romântico na construção da identidade da mulher; a que morre por solidão aponta para o peso da ausência de vínculos afetivos socialmente valorizados – como o papel de filha, mãe ou esposa. Já as que choram um filho ou morrem de saudade reiteram a associação da mulher à maternidade e à sensibilidade extrema, como se suas existências estivessem condenadas à dor afetiva. Essas vozes constroem, em conjunto, um retrato coletivo da feminilidade marcada pela abnegação, pela espera, pelo amor idealizado e pela exclusão emocional – elementos centrais na construção do gênero feminino nas sociedades ocidentais do início do século XX.

Nas últimas estrofes, Florbela Espanca projeta o cemitério como um lugar de paz e como espaço simbólico, onde as vozes das mulheres – silenciadas e invisiblizadas em vida – finalmente podem ser ouvidas e sentidas pelos vivos. A poeta constrói uma paisagem lírica em que a morte deixa de ser temida para se tornar um espaço de acolhimento e de expressão das dores vividas pelas mulheres. As falas que emergem revelam histórias marcadas por

abandono, solidão, incompreensão e ausência de afeto, compondo um coro de experiências femininas atravessadas por sofrimentos íntimos e estruturais. O espaço fúnebre, portanto, adquire um valor simbólico ambíguo: é ao mesmo tempo limite e refúgio, silêncio e escuta, fim e reinício. Ao dar voz a essas mulheres mortas, a poeta tensiona as fronteiras entre vida e morte e denuncia as imposições de gênero que restringem a autonomia e a subjetividade feminina. A morte, nesse contexto, é mais um lugar onde o feminino encontra a possibilidade de ser enunciado do que um desfecho trágico.

Considerações finais

A leitura dos poemas de Emily Dickinson e de Florbela Espanca oferece valiosas contribuições para a crítica literária feminista ao demonstrar como a poesia pode operar como espaço de elaboração simbólica das experiências de gênero. Ao evidenciar a presença de metáforas relacionadas à morte, ao corpo e ao silêncio, esta análise mostra que a poesia não apenas representa o feminino, mas também participa de sua construção crítica. A abordagem adotada, fundamentada nos estudos de Rubin, Butler e Lauretis, reforça a importância de leituras que considerem a literatura como prática discursiva atravessada por estruturas sociais e ideológicas. Assim, o estudo se insere no campo da crítica feminista ao ampliar a compreensão de como a subjetividade feminina é forjada e contestada por meio da linguagem poética.

Dickinson e Espanca se destacam como poetas que, cada uma a seu modo, expõem intensamente a condição feminina, revelando os dilemas, os sofrimentos e as resistências que atravessam a vivência das mulheres. Suas poéticas, embora distintas em forma e contexto, convergem na denúncia das estruturas que oprimem os sujeitos femininos e na invenção de uma voz que desafia as normas estabelecidas. Ao explorarem o silêncio, a dor e a ausência, ambas as poetas expõem as fissuras do sistema patriarcal e apontam para possibilidades de ruptura. A presença constante da morte e da exclusão em suas obras não significa resignação, mas expressão de uma consciência crítica que reconhece a violência simbólica imposta às mulheres. Por isso, sua relevância ultrapassa o âmbito literário e dialoga com questões centrais dos estudos de gênero.

Este trabalho demonstrou que os poemas “A Cor da Tumba é Verde –” e “Cemitérios” funcionam como dispositivos poéticos de construção e de subjetividade do gênero, revelando como metáforas naturais e sociais – como as cores, as flores, o cemitério, a morte e o luto – são mobilizadas para expressar experiências femininas de sofrimento, exclusão e resistência. A análise revelou que, longe de estarem submetidas passivamente ao silêncio, as vozes líricas de Dickinson e de Espanca resistem às normas de gênero, exemplificando a poesia como tecnologia de gênero. O aprofundamento do estudo da intertextualidade entre essas poetas e outras escritoras que, em diferentes contextos, exploram a dor, a ausência e o corpo como elementos centrais na construção de uma poética do feminino é uma via produtiva de investigação para a crítica literária feminista e os estudos de gênero no contexto contemporâneo.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero** – feminismo e subversão de identidade. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DICKINSON, Emily. **Poesia completa**. Trad. de Adalberto Müller. Campinas: Editora Unicamp, 2020.

ESPANCA, Florbela. **Poemas de Florbela Espanca**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Trad. de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017.

LITERATURA DE AUTORIA FEMININA EM *UMA TÃO LONGA CARTA (1979)*, DE MARIAMA BÂ

Abdou Kéba Sylla[1]
UFGD

Paulo Custódio de Oliveira[3]
UFGD

> Pensar o feminismo como um saber, como uma genealogia, como uma proposta para transformar a vida a partir de um olhar integral permite-nos dialogar tanto com a academia e com os discursos políticos quanto com as lutas individuais e coletivas das mulheres para transformar um sistema político, social e econômico desigual e injusto. (Barragan; Lang; Chavez, 2020, p. 253)

Resumo: Neste artigo, é realizada uma análise da literatura escrita por mulheres, tomando como base o trabalho "Uma carta tão longa" (1979) da autora do Senegal, Mariama Bâ. O foco principal é compreender de que maneira a escrita das mulheres africanas é usada como uma forma crítica de resistência às opressões provenientes de estruturas patriarcais, religiosas e coloniais. A pesquisa é justificada pela necessidade de dar voz às mulheres na produção literária africana, que historicamente foram marginalizadas, e pelo reconhecimento do poder da literatura como uma ferramenta de protesto, libertação e redefinição da subjetividade feminina. O estudo adota uma abordagem qualitativa, utilizando análise bibliográfica e crítica literária comparativa, dialogando com teorias feministas e pós-coloniais de diversos autores, e refletindo sobre o contexto histórico e social da obra. A estrutura do artigo consiste em três partes: a exposição da vida intelectual e política de Mariama Bâ; a identificação das diversas formas de violência enfrentadas pelas mulheres no Senegal; e, por último, a avaliação da escrita de cartas como um ato de libertação tanto individual quanto coletiva. Em suma, a literatura de Bâ é vista como uma intervenção ética e estética que busca redefinir a representação das mulheres na sociedade, colocando-as como agentes ativos em um mundo que ainda as cala de várias maneiras.
Palavras-chave: Literatura africana; autoria feminina; feminismo; Mariama Bâ; pós-colonialismo.

Introdução

A luta de classe em todas as sociedades e todas as épocas marcou e continua a marcar a existência da humanidade. Neste sentido, a questão relativa às diferenças de gêneros parece ser uma das mais preocupantes, inquietantes até mesmo em sociedades consideradas mais

[1] Mestrando do Programa de Pós-Graduação da FALE – Faculdade de Comunicação, Artes e Letras. E-mail:
[3] Professor do Programa de Pós-Graduação. Líder do Grupo de Pesquisa InterArtes. E-mail:

democráticas ou civilizadas. E atentando-nos para a centralidade deste problema em todos os setores de estudos sociais, gostaríamos de fazer uma pequena reflexão acerca da obra literária de Mariama Bâ, uma das escritoras femininas pioneiras no Senegal e na África francófona. Neste romance epistolar, a personagem principal, Ramatoulaye, narra a sua amiga de infância, Aïssatou, a sua decepção e o seu sofrimento por ter sido abandonada pelo marido Modou Fall. Seu companheiro casou-se uma segunda vez com a colega e amiga de escola de sua filha, Daba.

Para alcançar uma leitura crítica do romance, focalizaremos a análise sobre certos estudos teóricos de pensadoras, críticas, de tempos e diversos lugares, muito empenhadas na questão da literatura de autoria feminina. Além disso, referiremos também a outros tipos de escritas como artigos sobre a mesma temática. Este trabalho, compõem-se de três partes, na primeira, relativamente menor em relação às outras, faremos um estudo biográfico e bibliográfico da autora do romance; na segunda, tentaremos compreender a literatura de autoria feminina como ferramenta para mapear os sofrimentos da mulher, e, por fim, na terceira, analisaremos o estratagema de libertação da mulher presente nessa obra.

Vida e obra de Mariama Bâ.

Mariama Bâ nasceu no dia 17 de abril de 1929 em Dakar, capital do Senegal. Era filha de Fatou Kiné Gueye e de Amadou Bâ. O pai foi funcionário da administração colonial, vice-prefeito de Dakar em 1947 e Ministro da Saúde do Senegal em 1957. A mãe faleceu quando Mariama era ainda muito jovem, e ela acabou sendo criada pelos avós maternos em São Luís, (primeira capital do país). Mariama Bâ cresceu e foi criada em uma sociedade fortemente influenciada pela religião muçulmana, que é sabidamente enraizada nas práticas tradicionais africanas.

Apesar dessas fortes influências da religião muçulmana e das tradições africanas, ela frequentou a escola francesa, onde se destacou como estudante. E, aos catorze anos, em 1943, obteve o certificado do ensino primário e entrou na Escola Normal de Rufisque (Dakar), saindo de lá com o diploma de professora em 1947. Ao mesmo tempo em que estudava na Escola Normal, ela continuava a frequentar uma escola corânica, onde se aprende as leis do Alcorão. Lecionou durante doze anos e, em seguida, por motivo de saúde, pediu para ser transferida para a Inspeção Regional da Educação. A formação e o trabalho fizeram dela uma pioneira da Literatura feminina senegalesa, muito célebre no seu país e além das suas fronteiras.

Mariama Bâ teve uma vida conjugal muito movimentada porque se casou três vezes. Do primeiro casamento com Bassirou Ndiaye, ela teve três filhas. Seu segundo marido foi Ablaye Ndiaye com quem teve uma filha. E com o terceiro marido Obèye Diop-Fall, membro do parlamento senegalês, Mariama teve cinco filhos, mas os três casamentos acabaram em divórcio. Conhecendo bem as realidades de sua sociedade e com as suas experiências com os casamentos e a criação dos filhos, forjou-se em uma carreira de defensora das causas femininas e se envolveu em várias organizações voltadas ao planejamento familiar e aos direitos das mulheres.

Mariama Bâ lutou muito para melhorar as condições de vida das mulheres senegalesas. Foi fundadora e presidente do Cercle Feminina, uma organização que milita em prol da educação e dos direitos da mulher. Foi também membro da Federação das Associações de Mulheres do Senegal, além de ser professora e inspetora de educação primária. Ao mesmo tempo, dava palestras e escrevia artigos para jornais. Devido ao seu problema de saúde, Mariama Bâ acabou por falecer de câncer no dia 17 de agosto de 1981.

De sua produção literária, destacam-se três livros: *Une si longue lettre* (*Uma tão longa carta*) publicado em 1979, *La fonction politique des Literatures Africaines écrites* (*A função política de Literaturas Africanas escritas*) publicado em 1981, e *Un chant écarlate* (*Uma canção escarlate*), obra póstuma publicada em 1986. Hoje, um colégio situado na ilha de Goré (Senegal) leva o seu nome: Casa da Educação Mariama Bâ.

A escrita: um mapa dos sofrimentos femininos

Situado na extremidade da África Ocidental, precisamente na África subsaariana, o Senegal foi muito influenciado pela colonização europeia e pela cultura árabe. Entretanto, jamais esqueceu o forte enraizamento nas tradições e culturas ancestrais africanas. Este composto de influências culturais e políticas permite entender melhor o próprio funcionamento ideológico da população senegalesa. Assim, as duas colonizações referidas, árabe e europeia, trouxeram e impuseram as suas religiões que marcaram muito o povo senegalês, sobretudo a religião muçulmana. Cerca de noventa por cento da população segue esta última religião. Sublinhamos essa herança por a considerarmos interessante para esclarecer melhor esta primeira parte do nosso trabalho.

A literatura da África francófona, isto é, a das antigas colônias francesas, foi essencialmente dominada pelos escritores durante muito tempo. Apenas nas décadas 1970, começaram a surgir as primeiras manifestações da literatura de autoria feminina. Comparada a dos homens, a produção literária das mulheres ficou invisível ou quase inexistente. Um reflexo que pode ser visto em todos os outros domínios da vida social senegalesa. Esta entrada tardia das mulheres no campo literário pode ser explicada pelo caráter patriarcal e machista da maior parte da população. No corpo social, o patriarcalismo se manifesta de maneira nítida, causando o silenciamento da mulher por meio de violência física e moral tanto dentro quanto fora dos lares. E, nas palavras de Fatou Sow, socióloga e feminista senegalesa:

> As mulheres africanas são vítimas de violência todos os dias: dos abusos físicos e sexuais às violências sociais (casamento precoce e forçado, poligamia, mutilações genitais femininas, ritos de viuvez ...), econômicos e políticos. A violência está presente, como em todos outros contextos e regiões, socializada, legalizada. (Sow, 2008, p. 10 – *tradução livre*). [5]

A citação de Fatou Sow evidencia a persistência de diversas formas de violência contra as mulheres africanas, mesmo após os processos de descolonização e independência nacional. Essa continuidade da violência — agora naturalizada nas esferas familiar, comunitária, jurídica e cultural — revela que a opressão feminina não é apenas um resquício colonial, mas um sistema mantido e atualizado pelas estruturas tradicionais e institucionais. Ao listar práticas como o casamento forçado, a poligamia e as mutilações genitais, Sow denuncia o enraizamento social e normativo de tais violências, que permanecem amparadas por códigos culturais e, muitas vezes, por legislações nacionais. O que está em questão não é apenas a violência em si, mas sua legitimação simbólica, o modo como ela se torna parte do cotidiano e da subjetividade das mulheres, funcionando como um dispositivo de controle e silenciamento.

[5] Les femmes africaines subissent des violences au quotidient : depuis des abus physiques et sexuels aux violences sociales (mariage précoce, et forcé, polygamie, mutilations génitales féminines, rites de veuvage,...), économiques et politiques. La violence peut être lá, comme dans d'autres contexes et régions, socialisée, légalisée.

Essa constatação é central para o presente trabalho, pois ilumina o pano de fundo de opressão estrutural contra o qual se inscreve o gesto de escrita de Ramatoulaye, em "Uma tão longa carta", de Mariama Bâ. A protagonista, ao escrever sua vida em forma de missiva, não apenas narra as consequências da poligamia e do abandono, como também confronta — de maneira discreta, mas politicamente potente — as violências simbólicas e afetivas que a sociedade senegalesa impõe às mulheres. A escrita epistolar de Ramatoulaye, portanto, emerge como resposta crítica a essas práticas socializadas e legalizadas que Sow denuncia. É nesse ato de narrar-se que a personagem rompe, mesmo que parcialmente, com os mecanismos de submissão, tornando-se agente de sua própria memória e reconstrução subjetiva. A continuidade da violência, descrita por Sow, encontra na literatura um espaço de interrupção — ou ao menos de denúncia — a partir da voz feminina que se recusa a permanecer inaudível.

No pensamento da feminista senegalesa pode-se reconhecer facilmente a ausência (ou a chegada muito tardia) das escritoras na área da literatura nesta sociedade africana, sobretudo a senegalesa. Situação que pode ser justificada pelos vários elementos combinados: a religião, o patriarcalismo, a tradição e a cultura. Podemos, a partir do seu estudo, refletir acerca da origem da situação de sofrimento em que a mulher continua vivendo, em quase todas as sociedades. Para um melhor esclarecimento desta ideia, dialogamos com as reflexões de Branca Moreira Alves e de Jaqueline Pitanguy no livro *Feminismo no Brasil* (2022). Neste livro, desde o primeiro capítulo: "A montagem do patriarcado: elas falam", elas demonstram como a humanidade ou os homens conseguiram inventar, fabricar uma história para dominar a mulher e colocá-la nesta situação tão difícil.

> O malefício da mulher se confunde com a origem da humanidade. Segundo a Bíblia, teria havido em algum momento, na origem da vida, um casal: Adão, criado à imagem e semelhança de Deus e de Eva, nascida da sua costela para ser uma companheira — pois ele, apesar de viver em um lugar idílico, idealizado por Deus e chamado Paraíso, andava triste. Por algum tempo não definido, os dois viveram felizes em um lindo pomar cheio de árvores frutíferas, entre os quais havia uma macieira, que Deus não permitia ser tocada. Então um dia, apareceu uma serpente e enganou Eva, que induziu seu companheiro a comer uma maçã, desobedecendo à proibição divina [...]. A maldição de Eva contamina todas as seguintes gerações das suas filhas. Afinal, o que se sabe é que, por sua culpa e, por consequência, de todas as de seu sexo, a humanidade perdeu o Paraíso. [...]. Não é apenas na tradição judaico-cristã que a figura de mulher é maldita, já que os aspectos do perigo e contaminação ligados ao feminino se repetem em quase todas as religiões. (Alves e Pitanguy, 2022, p. 8).

Esses preconceitos, baseados em ensinamentos religiosos, causam muito dano à mulher. Percebemos, ao percorrer as suas falas neste primeiro capítulo do seu livro, além da religião, elas salientaram outros conhecimentos ou saberes sociais que foram usados nessa campanha de desvalorização, tais como a coisificação da mulher ao longo da existência da humanidade.

É neste sentido que foi "repetida através dos séculos por religiosos, filósofos, cientistas, juristas, escritores, políticos, por homens de diferentes ocupações e funções, essa ladainha

insistente revela justo aquilo que quer ocultar." (Alves e Pitanguy, 2022, p. 9). E para justificar essa política de dominação machista, patriarcal do homem em todas as áreas da vida social

> o argumento a ser explorado é o de que a produção de autoria feminina não se configurou como tema privilegiado e frequente da história da historiografia, mantendo-se em larga medida como o "outro" silenciado, marginal e periférico nos cânones historiográficos e na memória disciplinar. (Oliveira, 2018, p.104).

Apesar de tratar da historiografia, nada diferente é visto na Literatura. Assim, entre esses saberes referidos nos trechos acima, a literatura é uma das áreas que toca mais ao nosso trabalho, pois é através dela que aproveitamos para falar da literatura de autoria feminina na obra de Bâ, objeto da nossa abordagem. Nesta narrativa, os eventos de conotação religiosa são muito relevantes e constituem um dos elementos mais dramáticos da opressão da mulher pela religião muçulmana.

Como dissemos acima, a narradora e personagem principal, conta à sua amiga, que vive fora do país (nos Estados Unidos da América), através de uma "longa carta", o seu cotidiano infernal. Relata a protagonista que fora traída e abandonada pelo seu esposo, Modou Fall. O marido se casou novamente com uma moça chamada Binetou, que era colega e amiga de escola da sua filha mais velha, Daba. Tudo fez sem avisá-la.

Esta possibilidade de se casar com até quatro mulheres dada ao homem, é legalizada e aceita pela sociedade, e tem, sobretudo, fundamentos na religião da sociedade em que vive a narradora. No excerto abaixo, podemos observar a surpresa de Ramatoulye, que ficou sabendo do segundo casamento do marido em uma visita feita pelo Imam e seus outros companheiros, logo depois do casamento de Modou Fall.

> Eles entraram rindo, cheirando o perfume que enchia a minha casa. Sentei em frente deles rindo também.
> O Imam iniciou a conversa:
> - Quando Deus une duas pessoas, não se pode fazer nada.
> - É isso, é isso mesmo, confirmaram os dois companheiros.
> Uma pausa. Respirou profundamente e continuou novamente:
> - Neste mundo, nada é novo
> - É verdade, é verdade, confirmaram de novo Tamsir e Mawdo.
> [...]
> E o Imam, porta voz, continuou de maneira rápida como se as palavras fossem refogadas na boca dele:
> - Sim, Modou Fall, mas felizmente, está vivo, graças a Deus. Só que decidiu casar com uma segunda esposa hoje. Nós viemos da mesquita de Grande Dakar onde teve lugar a cerimônia religiosa. [...]
> Tamsir continuou acrescentando que: - Modou te agradece muito, ele disse que a fatalidade decide o destino dos seres e das coisas: Deus lhe concedeu uma segunda esposa e não pode desobedecer.
>
> (Bâ, 2020, p. 71-72 – *tradução livre*).[6]

[6] Ils entrèrent en riant, reniflant avec force l'odeur sensuelle de l'encens qui émanait de partout. Je m'assis devant eux riant aussi.

Para melhor perceber o significado impactante desse trecho narrativo do livro *Uma tão longa carta* (1979), trazemos o comentário de Penda Mbow, historiadora senegalesa (2001).

> A essa alienação soma-se o fenômeno crescente da poligamia que, de certa forma, é uma das práticas que produz invisibilidades e silenciamento das mulheres senegalesas. Importa ressaltar que no Senegal os poderes islâmicos exercem forte domínio nas estruturas políticas, sociais e econômicas, e eles veem com bons olhos a prática da poligamia. Em termos de cultura, a poligamia é autorizada no versículo 3 do capítulo 4 do Alcorão: "casa com mulheres que lhe agrada. Tenha duas, três ou quatro, mas se você tem medo de ser injusto, casa apenas com uma. (Mbaw, p. 1, 2 – *tradução livre*)[7]

Além da religião, há outros elementos que podemos considerar como aspecto de literatura de autoria feminina evocado na obra de Bâ e que invisibiliza a figura feminina nessas narrativas. A saber: a tradição e a cultura. Ambas muitas vezes indissociáveis, a medida em que podem ser consideradas como as diferentes práticas ou as vivências de cada sociedade. De maneira geral, tanto a tradição quanto a cultura, marcam muito as sociedades africanas. Muitas vezes elas alimentam preconceitos que dificultam ou colocam a mulher em segundo lugar, isto é, a mulher é encarada como um ser inferior, cuja existência depende inteiramente do homem. Uma postura comportamental machista e sexista. Nesse contexto, o lugar da mulher é no lar familiar onde ela cuida das crianças, das pessoas velhas, e satisfaz as necessidades do homem. Ela vive num lugar privado, eis porque se diz que se torna invisível.

Em suma, na obra de Mariama Bâ, através da narrativa de Ramatoulaye, nos faz sentir o peso da cultura e da tradição na vida cotidiana das mulheres. Esse dia a dia compõem-se de atitudes desrespeitosas praticadas normalmente por muitos opressores. Veja-se, por exemplo, o que diz a narradora a sua interlocutora e amiga Aissatou:

> As nossas existências são parecidas. Conhecemos momentos difíceis e momentos de alegrias conjugais. Sofremos separadamente, as mesmas restrições sociais e o seu peso moral. Eu amava Modou. Eu suporto

---

L'Imam attaque :
-Quant Allah tout puissant met côte à côte deux êtres, personne n'y peut rien.
-Oui, oui, appuyèrent les deux autres.
Une pause. Il reprit souffle et continua :
-Dans ce monde rien n'est nouveau.
-Oui, oui, rancherirent ancore Tamsir et Mawdo.
[...] Et l'Imam qui tenait le fil conducteur, ne lâca plus. Il enchaîna, vite, comme si les mots étaientde braises dans sa bouche.
-Oui, Modou Fall, mais heureusement vivant pour toi, pour nous tous. Dieu merci. Il n'a fait quer épouser une deuxième femme, ce jour. Nous venons de la Mosquée du Grand- Dakar où a eu lieu le mariage. [...], Tamsir osa : « Modou te remercie. Il dit que la fatalité décide des êtres et de choses : Dieu lui a destiné une deuxième femme, il n'y peu rien...

[7] A cette aliénation, s'ajoute le phénomène croissant dela polygamie qui dans une certaine mesure, est une des pratiques qui rendent invisibles et silencieuses les femmes sénégalaises. Il est important de noter que au Sénégal les pouvoirs religieux (islamiques) dominent fortement les strurctures politiques, sociales et économiques et acceptent la pratique de la polygamie. Parce que, selon la culture, la polygamie est autorisée par l'islam à son verset trois du chapitre quatre du Coran : « épouse autant de femmes que tu veux. Prends deux, trois ou quatre, mais si crainds d'être injuste, épouse seuleument une.

> todos os parentes e próximos dele. Eu acolhia e tolerava as suas irmãs, que muitas vezes abandonavam os seus lares conjugais para viver na minha casa. [...] Elas olhavam as suas crianças brincar e dançar nas minhas poltronas sem reagir. [...] A mãe dele passava e repassava como e quando quiser, sempre em companhia de amigas para lhes mostrar o sucesso social do seu filho e sobretudo de lhes fazer visitar aquela linda casa onde ela não vivia. Eu acolhia-a sempre com muito respeito e consideração. (Bâ, 2020, p. 41 – *tradução livre*)[8]

Notamos aqui que a mulher leva uma vida complexa nessa sociedade. Ela não se casa apenas com um homem que ela escolheu (ou que foi forçada a escolher). Casa-se com toda a família dele. Na descrição da narradora acima, vemos o relato de Ramatoulaye a Aissatou contando como teve que suportar a convivência difícil com a sogra e suas amigas. Quando estas visitavam a casa do filho, a ignoravam quase que por completo, na medida em que o desejo era unicamente mostrar a riqueza alcançada pelo filho.

Essa resignação era um comportamento para o qual se esperava alguma recompensa: porque a esposa agradável e receptiva seria considerada "uma boa esposa", ao passo que uma que não se comportasse devidamente resignada seria o exato oposto. A convivência subserviente seria cobrada no dia do falecimento do marido. Era um dia aterrorizante para qualquer esposa, como se vê no fragmento abaixo:

> é o momento temido por cada senegalesa, momento em que ela vai sacrificar todos os seus bens como presentes à família do seu defunto esposo, ou pior ainda, além dos bens, pode perder a sua personalidade e sua dignidade, tornando uma coisa ao serviço do seu marido, do avô, da avó, do pai, da mãe, do irmão, da irmã, do tio, da tia, dos primos, das primas, dos amigos do marido. A sua conduta é condicionada: uma cunhada não toca a cabeça de uma esposa que foi egoísta, infiel, inóspita ou hostil. (Bâ, 2020, p.10, 11 – *tradução livre*).[9]

Como se vê, há um julgamento. É costume que as cunhadas toquem a cabeça da viúva no dia do falecimento. No entanto, se esta não se comportou devidamente, não receberá o toque na cabeça e todos saberão que ela foi uma esposa ruim. Não receber o toque das cunhadas trata-se de uma humilhação. Uma vergonha que mancha a reputação da viúva.

As dificuldades enfrentadas pela mulher nessas narrativas são originadas pelos aspectos religiosos, tradicionais e culturais poderiam ser igualmente bem percebidas por meio das palavras de Fatoumata B. Sonko:

---

[8] Nos existences se côtoyaient. Nous connaissons les bouderies et les réconciliations de la vie conjugale. Nous subissions, différemment, les contraintes sociales et la pesanteur des moeurs. J'aimais Modou. Je composais avec ses siens. Je tolérais ses soeurs qui desertaient trop souvent leur foyer conjugal pour encombrer le mien. [...] Elles regardaient sans réagir leurs enfants danser sur mes fauteuils. [...] Sa mère passait et repassait, au gré de ses courses, toujours flanquée d'amies différentes, pour leur montrer la réussite social de son fils et surtout, leur faire toucher du doigt sa suprématie dans cette belle maison qu'elle n'habitait. Je la recevais avec tous les égards ....

[9] C'est le moment redouté de toute Séné-galaise, celui en vue duquel elle sacrifie ses biens en cadeaux à sa belle famille, et où, pis encore, outre les biens elle s'empute de sa personnalité, de sa dignité, devenan une chose au service de l'homme qui l'épouse, du grand-père, de la grand-mère, du père, de la mère, du frère, de la soeur, de l'oncle, dela tente, des cousins, des amis de cet homme. Sa conduite est conditionnée : une belle-soeur ne touche pas la tête d'une épouse qui était avare, infidèle ou inhospitalière.

> Engajadas na luta para a descolonização e a emancipação do país, as senegalesas, não beneficiam das oportunidades das mudanças sociais. Ao contrário ficam confinadas e orientadas pelo poder dos homens (político e sindical) em espaços discursivos reduzidos (movimentos de mulheres, associações femininas). Esta situação vai limitar a visibilidade das suas ações no que diz respeito as suas reinvindicações e direitos. Depois, a sua mobilização tomou outras formas [...] São consideradas como inferiores, as mulheres desempenham raramente papel relevante e servem de "escada" para os homens. (Sonko, 2022, p. 330 – *tradução livre*).[10]

Nesta mesma perspectiva, podemos notar a confinação, o isolamento da mulher. Percebemos que nos momentos de tomada de decisão para o bom funcionamento e o desenvolvimento da sociedade elas não são convidadas. A narradora, quando conversava com Daouda Dieng, político e deputado, chama a atenção deste último para a situação política do lugar e do papel da mulher:

> - Mas Daouda, as restrições existem até hoje; mas Daouda, o egoísmo é relevante, o ceticismo aparece quando se trata de político [...]. Quase depois de vinte anos de independência! Quando teremos uma mulher primeiro-ministro? Participando da tomada de decisões que orientam o destino do país? E, portanto, o militantismo e a capacidade das mulheres, o seu engajamento desinteressado não fica evidente... (Bâ, 2020, p. 118 – *tradução livre*).[11]

O trecho citado aborda de maneira contundente a invisibilidade feminina nos espaços de poder e decisão, revelando como as mulheres, mesmo em sociedades independentes e teoricamente emancipatórias, continuam a ser relegadas aos bastidores da vida pública. A fala de Ramatoulaye expõe essa exclusão com lucidez crítica: a independência política de Senegal não resultou em transformação substantiva no que diz respeito à participação feminina na condução dos destinos nacionais. Ainda que as mulheres demonstrem capacidade, engajamento e compromisso com o bem comum, elas permanecem invisíveis nos processos decisórios, o que evidencia um paradoxo entre a retórica da igualdade e a realidade da exclusão. O texto sugere que esse apagamento não é apenas institucional, mas também simbólico: a mulher é sistematicamente desautorizada como sujeito político, mesmo quando sua atuação é essencial à coesão social e à resistência cotidiana.

Essa dimensão de invisibilidade ganha especial relevância no contexto desse trabalho, pois vincula diretamente a narrativa de *Uma tão longa carta* ao debate pós-colonial sobre

[10] Engagées dans la lutte pour la décolonisation et l'émancipation du pays, les sénégalaises n'ont pas vu leur situation changer. Elles restent au contraire confinées et orientées par le pouvoir des hommes(politique et syndical) dans des espaces discursifs réduits (mouvements de femmes, associations féminines) cette situation va limiter la portée de leurs actions en ce qui a trait à la revendication de leurs droits. Par la suite de leur mobilisation a pris diverses formes [...] considérées comme des faire-valoir, les femmes ont rarement le premier rôle et servent d' «escalier » aux hommes.

[11] Mais Daouda, les réstrictions demeurent ; mais Daouda , l'égoisme émerge, le scepticisme pointe quand il s'agit du domaine politique [...] Presque vingt ans d'indépandance ! À quand la première femme ministre associée aux décisions qui orientent le devenir de notre pays ? Et cependant le militantisme et la capacité des femmes, leur engagement désintéressé ne sont plus à démontrer...

representatividade e agência feminina. A denúncia de Ramatoulaye — feita em tom de interrogação provocativa — revela o compromisso de Mariama Bâ com uma literatura que, sem ser panfletária, é profundamente política. A personagem não apenas evidencia a contradição entre os ideais de independência e a manutenção do patriarcado, como também encarna uma forma de resistência discursiva: sua escrita é, em si, uma forma de participação. Ao problematizar o lugar reservado à mulher no pós-colonialismo senegalês, a obra se alinha à crítica feminista africana que denuncia a marginalização da mulher tanto no plano simbólico quanto nas estruturas formais de poder. Assim, nosso trabalho busca destacar essa tensão e reconhecer, na escrita epistolar de Ramatoulaye, uma estratégia de reinscrição da mulher como sujeito histórico e político.

A escrita geopolítica da mulher

Depois de longos e difíceis momentos de afastamento, de invisibilidade em todas as sociedades, a mulher começa a surgir e ganhar cada vez mais terreno, e isso em todas as áreas da vida social. A mulher sente a necessidade de sair da opressão e dominação do homem. O crítico e ensaísta Thomas Bonnici, quando discorre sobre a literatura de autoria feminina "negra" notou que conceitos importantes para a Teoria Pós-colonial poderiam ser uma interessante chave de leitura para a literatura feminista. O desejo de liberdade era o mesmo que sentiam os "negros" que foram colonizados. Veja-se o comentário do crítico:

> Todas as ex-colônias britânicas, francesas e portuguesas exibem uma literatura que se contrapõe a literatura metropolitana caraterizada por escritas subversivas do cânone europeu. Houve uma autodefinição positiva (heroísmo; escravos como senhores de seu próprio destino) e um incipiente grito de independência. (Bonnici, 2005, p. 40).

Assim como todos os povos que sofreram injustiça, as mulheres começaram a quebrar as barreiras, os obstáculos sociais, desafiando todos os preconceitos que as tornaram invisíveis. Isso foi impulsionado pela nova situação social, política, econômica do mundo depois da segunda guerra mundial. O grande conflito marcou uma reconfiguração e reorganização dos povos e classes sociais de pós-guerra. Esse período é descrito como de forte diversidade e complexidade de conhecimentos. Verdadeiros bastiões libertários foram erigidos depois do grande conflito: teorias e movimentos literários, políticos, filosóficos, como o Pós-modernismo, os Estudos culturais, o Feminismo.

Nesta necessidade e vontade de se libertar, a mulher usa a literatura como arma de luta para exteriorizar o seu sofrimento. É daí que se pode perceber as falas de Hélène Cixous quando notou

> Falarei de escritura feminina: do que ela fará. É preciso que a mulher escreva: que a mulher escreva sobre mulher e traga as mulheres à escrita, de onde elas foram tão violentamente distanciadas quanto foram seus corpos; pelas mesmas razões, pela mesma lei, com a mesma letal finalidade. A mulher precisa se colocar no texto como no mundo, — e na história —, através do seu próprio movimento. (Cixous, 1975, p. 129).

Esta necessidade de escrever apontada por Hèlène Cixous significa uma busca da sua liberdade, de emancipação. Através da escrita as mulheres tornam-se capazes de questionar, de dialogar com as narrativas que constituem o seu mundo ou as suas vivências mitigadas. Reconquistando seu lugar de direito, a mulher torna-se elemento indispensável e central na elaboração das regras e decisões da sociedade. Sobretudo, consegue ocupar lugares estratégicos que foram considerados como próprios do homem.

No que diz respeito a *Uma carta tão longa* (1979) podemos notar, desde o início de sua narrativa, este apelo de emergência à escrita da mulher. Ramatoulaye escreve uma carta de "autoria feminina", porque é preciso "que a mulher escreva sobre a mulher e traga as mulheres à escrita" (Cixous, 1975, p. 129). Uma narrativa epistolar através da qual a narradora relembra os seus problemas e suas próprias vivências. É preciso conhecermos, porém, que o trabalho mimético está em curso: a narrativa não é somente dela e de sua amiga, mas de todas as mulheres que povoam o seu mundo real e seu universo fictício. A Ramatoulaye começa a sua narrativa buscando dar notícias à amiga da morte do seu esposo Modou Fall. Porém, o que se vê é que sua carta condensou as expectativas que temos para a escrita de autoria feminina, aproveitando para exteriorizar os seus sofrimentos, decepções, frustrações, ligando-a a todos as outras mulheres dos incontáveis povos que gritam por justiça.

Considerações conclusivas

A análise da obra *Uma carta tão longa*, de Mariama Bâ, revela uma escrita engajada que desafia estruturas de dominação que se perpetuam através da religião, da cultura e da tradição patriarcal. Ramatoulaye, personagem-narradora, escreve não apenas para contar sua história pessoal, mas para tornar audível a experiência coletiva das mulheres senegalesas e africanas, que historicamente foram excluídas dos espaços de fala, poder e criação. A epístola que ela endereça à amiga Aïssatou torna-se um gesto político, no qual a escrita assume papel central na elaboração de uma consciência crítica e na reconfiguração de subjetividades femininas. Como afirmam teóricas como Hélène Cixous, escrever é também se colocar no mundo, e a escrita de Mariama Bâ insere as mulheres africanas nesse espaço discursivo historicamente interditado.

A obra, portanto, contribui para uma genealogia da escrita feminina que não se limita à denúncia, mas propõe um projeto de emancipação por meio da linguagem e da literatura. Ao valorizar as vozes femininas africanas, o trabalho aqui desenvolvido mostra que a escrita de autoria feminina é um instrumento de denúncia, de reinvenção e de construção de outros mundos possíveis. Por fim, ao estabelecer esse diálogo entre o local e o global, entre a singularidade senegalesa e os desafios universais do feminismo, este estudo reforça a centralidade da literatura como ferramenta crítica na luta por justiça social e equidade de gênero. A literatura de Mariama Bâ não é apenas um testemunho da dor, mas um gesto de resistência e de esperança.

Referências

ANZALDÚA, G. Falando em línguas: uma carta para mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos feministas**, ano 8, 2000. p. 229-236.

ADECHIE, C. N. **Para educar crianças feministas um manifesto**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

ALVES, B. M e PITANGUY J. A montagem do patriarcado: eles falam. *In.*: ALVES, B, M e PITANGUY, J (org) **Feminismo no Brasil**: Memórias de quem fez acontecer. Rio de Janeiro: Ed. Bazar do Tempo, 2022. pp. 12-21

BÂ, M. **Une si longue lettre**. Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 2020.

BONNICI, T. **Conceitos-Chaves da Teoria pós-colonial**. Maringá: EDUEM, 2004.

CIXOUS, H. O riso da medusa. Tradução de Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. *In*: BRANDÃO, Izabel (org.) **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis, EDUFAL, Editora da UFSC, 2017

DUARTE, C. L.; NUNES, I. R. **Escrevivências:** a escrita de nós: Reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo, Rio de Janeiro: Mina comunicação e arte, 2020.

MBOW, P. L'islam et la femme sénégalaise. **Éthiopiques**: revue negro-africaine de literature et philosophique, Dakar, n°66/67, 1-2, 2001.

OLIVEIRA, M. G. Os sons do silêncio: interpretações feministas decoloniais à história da histografia. **História da Historiografia**. V.11, n°28, set-dez 2018. pp. 104-140

SONKO, F. B. Perspectives critiques du féminisme en Afrique: femme «sous silence» au Sénégal- **Recherche feministe**- vol.35, numéro: 1-2, 2022.

SOW, F. Les défis d'une féministe en Afrique. **Travail, genre et société**, 20: 2008. pp. 5-22

A LITERATURA FANTÁSTICA NA PERSPECTIVA TEÓRICA FEMININA: DIÁLOGOS ENTRE BESSIÈRE, JACKSON E GAMA-KHALIL

Fantastic Literature From the Female Theoretical Perspective: Dialogues between Bessière, Jackson and Gama-Khalil

Adrianna Alberti[1]
https://orcid.org/0000-0002-8418-4091
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Introdução

Os estudos sobre Literatura Fantástica começam a tomar um formato mais sistematizado e organizado a partir das décadas de 1960 e 1970, na Europa, tendo grande destaque a obra Introdução à Literatura Fantástica, de Tzvetan Todorov, publicada em 1970. Anterior a esse período o que se conhece por estudos do tema são ensaios, coincidentemente também de pensadores homens e europeus.

E, muito embora mulheres abordem o tema, não tão distante dessa publicação de Torodov, como o livro *Le Récit Fantastitique*, de Irène Bessière, publicado em 1974, comumente, os nomes evocados para os estudos do Fantástico são notadamente masculinos: Charles Nodier, Guy de Maupassant, Piere-Georges Castex, Louis Vax, Roger Caillois, Tzvetan Todorov, Filipe Furtado, Remo Cesarani, David Roas, são alguns dos nomes mais reconhecidos. Não muito destoante, o cenário do contexto brasileiro, apresenta um quadro similar, em que as discussões engendradas, costumam evocar os nomes de Flávio García, Roberto de Sousa Causo, Enéias Tavares, Bruno Anselmi Matangrano.

No entanto, tanto no cenário internacional, como nacional, existem mulheres que elaboram crítica literária e desenvolvimento de teoria sobre a Literatura Fantástica, como a já citada francesa Irène Bessière, a estadunidense Rosemary Jackson e a brasileira Marisa Martins Gama-Khalil. Estes não são nomes desconhecidos, e são recorrentemente utilizados para embasar análises de obras e mesmo para compor a historiografia teórica da Literatura Fantástica. Em exemplo, no Brasil, ainda, temos Maria Cristina Batalha e Karla Menezes Lopes Niels, com trabalhos de crítica literária, bem como pesquisadoras como Ana Luiza Silva Camarani e Ana Paula dos Santos Martins.

Diante desse cenário, o que busco aqui é fazer um recorte do pressuposto teórico que embasa minha tese de doutoramento em andamento, visando entender os desenvolvimentos teóricos sobre a Literatura Fantástica, observando debatedoras mulheres, tendo por orientação o olhar feminino e feminista. Para tanto, trago os pensamentos de Irène Bessière, Rosemary Jackson e Marisa Martins Gama-Khalil e busco responder duas questões: o que as mulheres pesquisadoras, teóricas e críticas de Literatura Fantástica apresentam sobre o tema? Qual a importância de observar o que dizem as mulheres no âmbito da pesquisa?

[1] Doutoranda em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGEL-UFMS). Mestre em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGL-UEMS). E-mail: adrianna.alberti@gmail.com

Razões para ouvir a voz da mulher

A Literatura Fantástica e a autoria feminina – e aqui aproximo tanto o fazer literário quanto o fazer acadêmico e crítico – convergem para um lugar em comum: o não registro, o silenciamento, o apagamento e o esquecimento proposital. E, por que não dizer? Em segundo lugar, para o espaço da subversão dos padrões dominantes.

O silenciamento da mulher é, antes de mais nada, sistemático, histórico e estrutural e que, consequentemente, reflete historicamente no processo de recepção da produção intelectual e literária da mulher. Não somente, mas até mesmo a observação, a leitura, o registro e, mesmo, o interesse, é limitado e, muitas vezes, restrito. Sendo que essa característica não é exclusividade do contexto brasileiro, sendo encontrado em diversos momentos históricos e em diferentes sociedades.

Para entender a razão desse silenciamento, retomo a fala de Heleieth Saffioti (1992), que defende que tanto sexo quanto gênero são definidos culturalmente, sendo que o gênero é uma forma de existência do corpo dentre diversas possibilidades culturais e de interpretação. Ambos os critérios são fenômenos sociais, cujas características particulares se modificam e se transformam de acordo com as mudanças concretas em dadas sociedades e períodos históricos.

Nessa perspectiva, a estrutura social é estabelecida na relação de uma base material que corporifica, nos diversos extratos sociais, a hierarquia entre homem-mulher, conferindo ao homem o direito de subjugar o sexo feminino. A divisão social, nesse sentido, coincide com a divisão sexual do trabalho e com a divisão das esferas públicas – masculina por excelência – e das esferas privadas – cujo ambiente doméstico, do cuidado e da família, é considerado como espaço de existência feminino (Saffioti, 2004).

Essa estrutura, também entendida como patriarcal, se sustenta por abranger instituições públicas, privadas, de micropolítica das relações e que se estabelece em símbolos culturais, conceitos normativos, divisões assimétricas, regulações sexuais e um conjunto de fatores que irão, por sua vez, estabelecer significados, organizações, construções sociais, construções subjetivas, entre outros aspectos da vida do indivíduo (Castro, 2000).

Essa estrutura de poder é baseada tanto na construção ideológica, que preza pela manutenção do poder masculino, quanto na violência. Saffioti (2004) denominará esse último aspecto de Pedagogia da Violência na sociedade patriarcal. Em que dada a estrutura hierárquica e àquelas características comumente atribuídas aos homens, o que se busca é normalizar e naturalizar a violência dos homens sobre as mulheres e seus familiares, como forma de tolerância e incentivo ao homem de exercer sua força-potência-dominação sob diversos aspectos, sejam eles física, moral, sexual ou emocional, cabendo a mulher suportar o destino de gênero sujeito aos homens, sejam pais ou maridos.

Beauvoir (1967) já apontava que sujeição da mulher à passividade é traço imbuído desde a infância, ao fazer desde cedo da mulher um objeto para agradar e sem autonomia. O tornar-se mulher, de Beauvoir, ocorre, assim, mediante o outro e a sociedade, onde as diferenças são constantemente reafirmadas, de início pela experiência familiar, e depois, através da cultura, da história, das expressões artísticas, entre outros fenômenos que exaltam o homem.

Michelle Perrot (2005), por sua vez, destaca que o silêncio das mulheres é recorrente, seja no âmbito religioso, político e até mesmo, nos padrões e manuais de comportamento. Às mulheres cabem a imposição de ordem simbólica de verbos como: escutar, esperar, guardar, submeter(-se), obedecer, calar; que vão definir a existência das mulheres, mesmo que, nem

sempre elas tenham aderido a essa normativa. Diz Perrot (2005, p. 9), "no início era o Verbo, mas o Verbo era Deus, e Homem".

A cerca da palavra, Perrot (2005) defende que as mulheres sempre falaram em seus ambientes relegados – mercado, lavouras, casa –, as mulheres contam, maldizem, oram, choram, suplicam, tagarelam, vociferam, e, de certa forma, a fala da mulher foi uma forma de regulação em sociedades e/ou práticas culturais em que a expressividade oral é predominante. A recusa, de acordo com a pesquisadora, é da palavra pública, em especial em sociedades ocidentais, tanto a palavra legal e política, quanto religiosa. A mulher, seja ao observar a sociedade, ou no registro da expressão artística, é mais imaginada do que fala de si. Discursos e imagens trazem, em geral, o olhar do outro e, quase sempre, esse olhar é masculino.

Quando a mulher passou a se intrometer em aspectos sociais para além de seu espaço simbólico, como na literatura, dependeu de um tipo de acesso que não era de todo disponível às mulheres: a fala e a escrita; pois demandavam um grau de alfabetização que deveria vir da *permissão* de seu pai – e não como garantia social – e só mais tarde pelas leis. Perrot (2005) acrescenta que à princípio a escrita estava relegada à esfera doméstica, privada e familiar, voltadas para a educação familiar e dos filhos, para a caridade e para a etiqueta e só progressivamente é que a mulher passa a ocupar as esferas públicas de comunicação, como o jornalismo, a criação literária e parcamente da ciência e da filosofia.

Do direito ao acesso à educação básica e superior, aos marcos sufragistas e em prol da defesa de direitos humanos básicos para mulheres, até a revolução sexual, o direito ao gozo e ser dona de seu próprio corpo e a luta feminina que se estende também a outros aspectos sociais, como questões de raça, de direitos trabalhistas, espaços políticos, até finalmente alcançar um espaço de luta interseccional; o feminismo torna possível ampliar tanto a compreensão quanto a ação das mulheres na construção social, com aquisição, resgate e avanços sobre reinvindicações que perpassam o corpo, o trabalho, a produção literária e intelectual da mulher, a construção subjetiva e identitária (Duarte, 2003).

Nesta pesquisa concorda-se com a premissa de que não se deve compreender o feminismo como um movimento unificado, e sim, diversos movimentos, com diferentes perspectivas que constituem a luta feminista. Onde, o feminismo interseccional é uma perspectiva que entende que a opressão está relacionada a diferentes subordinações, ou seja, um cruzamento de opressões (Figueiredo; Martins, 2020).

Em exemplo, o Brasil, além de sociedade de estrutura patriarcal, também é marcado pelo racismo, que deve ser entendido como uma construção ideológica pautada na discriminação racial, na subordinação e na reprodução das desigualdades de classes socais. Nesse aspecto, a mulher negra é objeto de tripla discriminação: racismo, sexismo e opressão por sua classe social (Gonzalez, 2020). Em outro exemplo, Kapipuna Ana Manoela P. dos S. Soares (2021) aponta que as indígenas mulheres[2] são marcadas pela colonização de seus corpos, seus territórios e de seus conhecimentos e as consequências desse processo histórico ainda são sentidas fortemente. Para a pesquisadora o patriarcalismo, o paternalismo e o machismo são ainda consequências da colonização.

Nesse contexto, ouvir o que uma mulher tem a dizer, em suas diferentes expressões subjetivas, é tornar – ainda mais – pública a palavra da mulher.

[2] A pesquisadora opta pelo termo indígenas mulheres, pois, para ela antes de uma mulher, se entende – e às outras mulheres – primeiro como indígena, sendo que o povo ao qual uma indígena mulher nasce é um marcador mais expressivo de sua trajetória e narrativa do que o marcador de gênero, nasce primeiro indígena, mulher se constitui depois (Soares, 2021).

O Fantástico: influência e formação histórica

Ao sair da questão da mulher para, então adentrar na Literatura Fantástica, é preciso entender, de antemão, que a forma como vemos a narrativa fantástica é, sobretudo, influenciada pelo pensamento europeu, tanto no aspecto das teorias, como por sua estrutura. E esse não é um fato observado apenas no Brasil, mesmo estudos de narrativas fantásticas orientais o pensamento teórico predominantemente europeu é a base de apontamentos.

Assim, aquilo que se conhece por narrativa fantástica se desenvolve, com certo consenso entre os estudiosos do campo, nas narrativas oriundas do século XVIII, na Europa, durante o período do Romantismo. Essas narrativas se desenvolvem no período de mudanças filosóficas e sociais que estabelecem as bases do Iluminismo e, a partir deste, o Racionalismo. É característica dessa mudança a valorização da lógica, a busca pela cientificidade e explicação racional para os fenômenos desconhecidos, ocasionando uma mudança radical na relação do ser humano com o sobrenatural. Os padrões de pensamento iluminista fizeram desacreditadas a religião e a superstição – tão arraigadas ao cotidiano – tornando a razão e a fé conceituações antagônicas.

Estes pressupostos filosóficos ao transformarem o sobrenatural em inofensivo, negando sua existência, deslocam-no para o mundo ficcional, encontrando na literatura seu espaço propício de existência (Roas, 2014). Nesse contexto, o fantástico se situa na especulação filosófica sobre a realidade e à percepção de que se possui desta realidade, ou "o problema da realidade daquilo que se vê" (Calvino, 2004, p. 9). A relação entre o ser humano e o sobrenatural, nessa mudança de paradigma, é o que abre espaço para o fantástico.

Soma-se também uma revolução cultural cujas bases levaram a burguesia ao poder (Moisés, 2013), e a transformação do meio de produção da sociedade ocidental, que a partir do final do século XVIII e anos 1800, se destaca pelo processo de industrialização, cujas "[...] fantasias produzidas dentro de uma economia capitalista expressa alguns dos debilitantes efeitos psicológicos que habita uma economia capitalista. Elas são peculiarmente violentas e horríveis" (Jackson, 1981, p. 4, tradução minha[3]).

Assim, dentre as conceituações do que é a literatura fantástica, tem-se – de maneira bastante abrangente – é descrita como aquela que parte de uma realidade verossimilhante a nossa realidade, em que elementos sobrenaturais e insólitos – inexplicáveis pelas leis da física ou raciocínio lógico – rompem com essa realidade. É consenso entre os teóricos do fantástico que esses elementos existem na e através da linguagem.

A saber, o conceito de verossimilhança já é discutido desde Aristóteles, que entende verossimilhança como a manifestação de coerência em uma dada obra, trata-se da capacidade da narrativa de parecer real, de ser crível e, nesse sentido, dentro de uma obra é possível que narrações maravilhosas e irracionais se tornem verossímeis se forem construídas de forma coerente, persuasiva e convincente. Pode ser externa, ou seja, condizente com a realidade história do autor e/ou do leitor; ou pode ser interna ao texto, a coerência da construção da realidade da obra (Oliveira; Bazzanella, 2020).

Ainda assim, o conceito de literatura fantástica pode variar de acordo com o referencial teórico utilizado: Todorov (2008) vai definir essa literatura como um gênero de regras bem delimitadas, cuja principal característica é a manutenção da dúvida e da ambiguidade do

[3] *"[…] those fantasies produced within a capitalist economy express some of the debilitating psychological effects of inhabiting a materialistic culture. They are peculiarly violent and horrific"* (Jackson, 1981, p. 4).

elemento inexplicável; para Roas (2014) a principal característica do fantástico é transgressão da realidade, desestabilizando os limites e a percepção de realidade.

Discussões teóricas sobre o aspecto imaginativo e fantástico na literatura já eram vistos em ensaios como os de Charles Nodier (1780-1844) e Guy de Maupassant (1850-1893) durante o século XIX. E no século seguinte, entre as décadas de 1950 e 1960, três franceses se destacaram na continuidade dos estudos: Pierre-Georges Castex (1915-1995), Louis Vax (1924-2020) e Roger Caillois (1913-1978) (Camarani, 2014).

É com os estudos de Tzvetan Todorov (1939-2017) (2008), em 1970 que o fantástico passa a ser visto como um gênero literário delimitado e com explicação estruturada, partindo de pressupostos formalistas. Embora, criticado por alguns de seus sucessores por sua tendência restritiva ao definir uma narrativa fantástica, Todorov é confrontado por aspectos como: sua tendência a definir o gênero apenas às narrativas dos séculos XVIII e XIX, mas excluindo autores como Edgar Allan Poe e, mesmo, Bram Stocker (Ceserani, 2006); a redução da narrativa à manutenção da hesitação do acontecimento sobrenatural, que para Bessière (2009) não é um traço específico, o que, para ela, fragiliza a definição do fantástico; e até mesmo, sobre o afastamento entre o fantástico e a produção cultural de seu tempo (Jackson, 1981).

Entre outros homens que abordam o fantástico no contexto europeu, ocidental, destacam-se ainda o português Filipe Furtado, o italiano Remo Cesarani e o espanhol David Roas são alguns dos nomes mais reconhecidos.

O que as mulheres falam sobre o Fantástico

Por que essas mulheres e não outras? A escolha por Irène Bessière, Rosemary Jackson e Marisa Martins Gama-Khalil foi proposital. Bessière e Jackson são referências teóricas no que tange ao desenvolvimento dos conceitos do campo, sendo discutidas inclusive por Ceserani (2006), Roas (2014), entre outros teóricos.

E, no cenário nacional, a escolha por Gama-Khalil se deu por seu trabalho apresentar aspectos de definição mais acentuados em minha leitura, em comparação, por exemplo, com o trabalho crítico realizado por Maria Cristina Batalha e Karla Menezes Lopes Niels, entre outras pesquisadoras, que se dedicam a analisar e fazer a leitura crítico-acadêmica de obras literárias e autores brasileiros, e com o trabalho de revisão historiográfica, como o desenvolvido por Ana Luiza Silva Camarani, em seu *A literatura fantástica: caminhos teóricos*, publicado em 2014.

Irène Bessière

A francesa Irène Bessière, ainda na década de 1970, publica quatro anos após Todorov seu trabalho *Le Récit fantastique: la poétique de l´incertain*. Sendo uma das primeiras pesquisadoras do campo a entender a narrativa fantástica sob a perspectiva de modo literário. Defendeu que o fantástico se apresenta a partir de uma lógica narrativa formal e temática que causa incerteza, e que transcorre a partir de coerência e complementariedade próprias, em um jogo que reflete as metamorfoses culturais da razão e do imaginário.

O modo fantástico é explicado na justaposição e com as contradições das possíveis verossimilhanças em relação às hesitações e fraturas de convenções coletivas, ultrapassando a ordem e a desordem da percepção humana acerca da natureza e da sobrenatureza em uma

dada racionalidade formalizada (Bessière, 2009). Para ela, a narrativa fantástica é ambivalente, contraditória, ambígua e paradoxal (Camarani, 2014).

O modo fantástico, para a teórica francesa, surge da organização do texto, por meio de contraste e tensão, de elementos e implicações heterogêneas, sendo assim, um método de imaginação, "cuja fenomenologia semântica se relaciona tanto com a mitografia quanto com o religioso e a psicologia normal e patológica" (Bessière, 2009, p. 2), embora não possa ser reduzido a relação com esses elementos culturais. A narrativa fantástica, portanto, é comandada "do interior por uma dialética de constituição da realidade e da desrealização própria do projeto criador do autor" (*idem*, p. 2).

O relato fantástico é a expressão do singular que expõe a ordem do real levando ao questionamento da lei de ordem. A contar da ambiguidade de que não há certeza e de que não é possível escolher uma determinada norma para explicação do acontecimento insólito, "a impossibilidade de explicação não é senão o desenvolvimento narrativo da ruptura da implicação, tradicionalmente obrigatória, entre a conduta, o acontecimento singular e a máxima geral ou regra" (Bessière, 2009, p. 11). Nas palavras de Camarani (2014, p. 88) "essa impossibilidade de decisão resulta da presença da demonstração de todas as soluções possíveis, implicando a livre escolha de solução".

Ponto importante para Bessière é a relação com o contexto social para a compreensão da narrativa fantástica, pois, apesar das referências de componentes externos, o modo fantástico não as utiliza como uma forma de cercear a narrativa, mas ao contrário, "utiliza marcos socioculturais e formas de compreensão que definem os domínios do natural e do sobrenatural, do banal e do estranho" (Bessière, 2009, p. 3). Dessa forma, ocorre uma expressão estética de debates intelectuais relativos à relação do indivíduo com o suprassensível, convicções e ideologias, cujas concepções variam conforme a época.

Rosemary Jackson

Também compreende o fantástico em seu aspecto modal a estadunidense Rosemary Jackson, que, em 1981, publica o trabalho *Fantasy*[4]. Para ela, o fantástico é explicado como um conjunto de aspectos de formas, de características, de elementos e de estruturas básicas, encontrado em diferentes momentos históricos e que pode oferecer uma possibilidade formal que é revivida e renovada.

Jackson (1981) parte da compreensão de que fantástico é uma literatura de expressão do desejo, que pode operar em dois sentidos: como manifestação do desejo – dizer sobre –, com o sentido de enunciado linguístico, menção, descrição e representação; ou como expulsão do desejo, sendo este um elemento de perturbação, de ameaça à ordem cultural e sua continuidade. Podendo ocorrer em cada um dos sentidos separados ou atendendo a ambos, ao passo que "[...] o desejo pode ser 'expulso' por ter sido 'falado' e, portanto, vivenciado indiretamente pelo autor e pelo leitor" (Jackson, 1981, p. 4, tradução minha[5]).

Há de se comentar que a leitura de Jackson está influenciada pela Psicanálise de Jacques Lacan, em especial o conceito de desejo como falta, tornando o fantástico como uma forma de revelar conteúdos recalcados da cultura, ou seja, o fantástico como o não-dito (Jackson, 1981).

---

[4] Embora Jackson utilize o termo *fantasy*, que em tradução literal significa fantasia, tomo por orientação a leitura de Gama-Khalil (2013) que estabelece os estudos de Jackson dentro do campo modal fantástico.

[5] *"[...] for desire can be 'expelled' through having been 'told' o f and thus vicariously experienced by author and reader"* (Jackson, 1981, p. 4).

O fantástico, portanto, repousa na relação entre a ordem cultural vigente e seus sistemas de valores dominantes e a desordem e a ilegalidade, uma vez que o elemento fantástico traz o não dito e o não visto cultural, o silenciado, o invisível e o ausente. Da expressão à expulsão, ao utilizar-se da língua estabelecida culturalmente e que transmite os aspectos dominantes da sociedade, o fantástico aceita suas normas, mas ao mesmo tempo revela e recupera os conteúdos que fogem dessa ordem. Nesse sentido, o fantástico se modifica no decorrer dos anos e a partir da percepção do que constitui a realidade (Jackson, 1981).

Nessa perspectiva, a literatura fantástica é produzida dentro de determinado contexto social e não pode ser compreendida fora deste. O fazer fantástico, em suas diversas formas, ocorre a partir de forças de interação e de intersecção do autor e do contexto. Reconhecer essas forças é "colocar os autores em relação a determinados [aspectos] histórico, social, econômico, político e sexual" (Jackson, 1981, p. 3, tradução minha[6]), o que torna a leitura fora dessa relação impossível.

Ainda, Rosemary Jackson (1981) aponta que estabelecer a relação entre esses diversos determinantes pode ser difícil, mas deve-se entender que o fantástico nunca está livre desse vínculo. Para a teórica, o fantástico sobrevive de forma perene e ainda presente, pois se transforma de acordo com o momento histórico de cada autor.

Marisa Martins Gama-Khalil

Em contexto brasileiro, Marisa Martins Gama-Khalil, também sob a perspectiva modal, entende o fantástico como narrativa cuja forma não existe a partir de uma definição única, ou seja, não se encontra engessada em uma espécie, ou outra de forma de produção, mas sim, se trata de uma construção narrativa desencadeada por aquilo ainda não visto e/ou por novos olhares daquilo que já é conhecido (Gama-Khalil, 2013).

O fantástico não se enquadra em um período histórico preciso e deve ser considerado a partir do modo literário, pois, o que interessa "sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia" (Gama-Khalil, 2013, p. 30). A pesquisadora defende que a literatura fantástica projeta enigmas que devem ser decifrados de maneira aberta.

Seus trabalhos também trazem um outro importante aspecto do campo do fantástico: o olhar fora do contexto eurocêntrico, uma vez que tanto Bessière quanto Jackson se limitam a leituras de obras europeias. Para além da influência europeia, é preciso entender que não apenas o Brasil, mas a América Latina, tem seu próprio contexto histórico e social e, consequente, sua expressão de narrativas de prática mais imaginativa, sobrenatural e que rompem com a realidade pressuposta: o realismo mágico e o real maravilhoso.

Muito embora essas concepções teóricas sejam desenvolvidas com base na concepção todoroviana de maravilhoso – com o sobrenatural que se estabelece como sobrenatural e finda a dúvida e a ambiguida de sua existência –, bem como estudos como o do porto-riquenho Angel Flores, do mexicano Luís Leal e do cubano Alejo Carpentier, optei por manter aqui a linha de pensamento de Gama-Khalil (2018).

Essas vertentes narrativas se desenvolvem a partir da década de 1930, no contexto da literatura latino-americana, que por sua vez, passa a abordar questões próprias, como a

[6] *"Recognition of these forces involves placing authors in relation to historical, social, economic, political and sexual determinants [aspects] […]".* (Jackson, 1981, p. 3).

herança colonial, a violência histórica e social oriunda da experiência dos processos políticos das independências, de revoluções, de disputas religiosas, da miséria, do crescimento populacional, das lutas pelas terras (Iegelsk, 2021).

Seguindo a interpretação de Gama-Khalil (2018), o realismo mágico e o real maravilhoso fazem parte do fantástico como duas modalidades diferentes. A pesquisadora vai apontar que o realismo mágico diz respeito as narrativas em que ocorre a naturalização do irreal, ou seja, o sobrenatural que irrompe na realidade e torna-se parte dela e, portanto, natural. Ao passo que real maravilhoso é aquele tipo de narrativa em que ocorre a sobrenaturalização do real, pois parte de uma cultura em que a realidade já pressupõe elementos sobrenaturais e insólitos como elementos que foram a realidade percebida.

O real maravilhoso vai encontrar na América Latina, no início do século XX, um espaço de existência particular. Sendo este um lugar em que as sociedades, e suas expressões culturais, foram formadas do encontro de culturas distintas – negra, europeia, indígena, asiática – e que, de forma única, propiciou uma percepção da realidade em que elementos sobrenaturais e, em especial, relacionados a fé – não necessariamente dentro de uma estrutura e regra religiosas – permeassem também o que é entendido como realidade (Gama-Khalil, 2018).

Discussão

Para iniciar a discussão, é preciso levar em consideração que as teóricas trabalhadas estão situadas em sociedades e contextos históricos, sociais, políticos e culturais bem distintos: França, na década de 1970; Estados Unidos, na década de 1980; e Brasil, a partir dos anos 2010.

Enquanto alguns teóricos estabelecem o fantástico como um gênero literário, com aspectos formais, estruturais e de conteúdos bem delimitados (Todorov), outros abordam o fantástico como um modo narrativo, ou seja, por um viés mais flexível e transversal, sem vinculação a um gênero específico (Bessière, Jackson, Ceserani, Gama-Khalil); e outros ainda o abordam como uma categoria estética, ou seja, como uma proposta artística que podem ser encontrados em diferentes expressões artísticas (Roas).

As três teóricas aqui observadas compartilham visões que entendem o fantástico a partir de uma perspectiva mais ampla e menos engessada: o modo narrativo fantástico, entendo-o como um modo fluido, capaz de atravessar épocas e culturas, cujas narrativas buscam desestabilizar as normas dominantes. Em Bessière (2009), o fantástico é uma lógica narrativa que expõe as contradições culturais; em Jackson (1981), o fantástico é uma literatura de subversão, revelando o não-dito; e em Gama-Khalil (2013; 2018), o fantástico é uma construção aberta, e pode (e deve) ser entendido fora dos padrões europeus.

Quando articuladas em uma perspectiva feminina e feminista, a proposta do fantástico se torna um terreno (ainda mais) fértil para observar a subversão das estruturas sociais, em especial aquelas que marcam o patriarcado, contribuem com a reinvindicação de vozes marginalizadas. O fantástico que, em sua estrutura, busca transgredir, falar algo novo, falar do não-dito, através de acontecimentos insólitos que não existem a não ser pela linguagem, é campo profícuo para que a voz de mulheres – teóricas e/ou literárias – transgrida padrões dominantes, auxilie no processo de ressignificação de si e do mundo e desafiem hierarquias sociais.

O fantástico pode ser visto, ao utilizar a ótica dessas teóricas, como instrumento de denúncia e resistência, pois entende o modo como intrinsecamente político que abre margem para questionamentos, inclusive dos sistemas de poder (patriarcado, colonialismo, racismo). Sobre essa possibilidade, Gama-Khalil (2013; 2018) ao abordar o cenário latino-americano e brasileiro, nos faz questionar a própria estrutura de influências de pensamento: o realismo

maravilhoso não apresenta a mesma visão de fantástico do fantástico europeu; inclusive, as narrativas latinas denunciam, em seus confrontos com a realidade, a violência tanto colonial quanto ditatorial.

Considerações Finais

A análise das teorias de Irène Bessière, Rosemary Jackson e Marisa Martins Gama-Khalil revela que o modo fantástico, em sua fluidez e transgressão, é um campo privilegiado para a crítica feminista. Juntas, essas teóricas, evidenciam que o fantástico não é mero artifício estético, mas um discurso de resistência que desestabiliza hierarquias de gênero, raça e classe, permitindo que vozes marginalizadas ressignifiquem suas existências em meio a estruturas opressoras.

Bessière, ao definir o fantástico como uma lógica narrativa ambivalente, contraditória, ambígua e paradoxal, destaca sua capacidade de expor contradições culturais e questionar normas racionalistas, espelhando a própria condição paradoxal da mulher em sociedades patriarcais — entre o silêncio imposto e a urgência de falar. Jackson, por sua vez, amplia essa discussão ao vincular o fantástico à expressão do desejo reprimido e ao não-dito, elementos que ecoam a experiência feminina de violências simbólicas e apagamentos históricos. Já Gama-Khalil, ao descentralizar o olhar eurocêntrico, demonstra como o fantástico na América Latina se torna ato político, incorporando narrativas híbridas que confrontam a herança colonial.

O fantástico, sob a ótica feminina e feminista, transforma-se em ferramenta epistemológica para desmontar a lógica patriarcal e colonial. Se, para Bessière, a ambiguidade narrativa reflete a crise das certezas dominantes, para Jackson, a subversão do desejo revela o que a cultura tenta calar, e para Gama-Khalil, a o insólito latino-americano denuncia a violência histórica.

Articuladas, essas perspectivas mostram que o modo fantástico é espaço de existência e resistência: ao transgredir a realidade, permite que mulheres — como autoras, personagens e críticas — desloquem olhares hegemônicos e afirmem narrativas plurais. O fantástico emerge como linguagem da rebeldia, onde o insólito não é escape, mas denúncia — da opressão de gênero, do colonialismo, da violência que insiste em silenciar. Assim, a literatura fantástica, longe de ser um gênero menor, consolida-se como trincheira imaginativa, capaz de reescrever o mundo a partir de lentes feministas e transgressoras.

Referências

BESSIÈRE, Irène. O relato fantástico: forma mista do caso e da advinha. (Trad. Biagio D'Angelo). *In.* **FronteiraZ Revista Digital do Grupo de Pesquisa O Narrador e as Fronteiras do Relato**, v. 3, n. 3, 2009.

CALVINO, Italo [org]. **Contos Fantásticos do Século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. (Trad. Mauricio Santana Dias). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura Fantástica**: caminhos teóricos. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2014.

CASTRO, Mary Garcia. Marxismo, feminismo e feminismo marxista – mais que um gênero em tempos neoliberais. *In*: **Crítica Marxista**, São Paulo, Boitempo, v. 1, n.11, 2000, p. 98-108.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. (Trad. Nilson Cezar Tridapalli). Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

DE BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo:** a experiência vivida. 2ª. Ed. [Trad. Sérgio Milliet]. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e Literatura no Brasil. *In:* **Estudos Avançados**, v. 17, n. 43, 2003. Disponível em: https://www.scielo.br/j/ea/a/6fB3CFy89Kx6wLpwCwKnqfS/?format=pdf&lang=pt. Acesso em: 05 abr. 2025.

FIGUEIREDO, Patrícia Silva de; MARTINS, Valéria Soares. O Feminismo Interseccional na articulação do saber acadêmico e da ação política: reflexões a partir da experiência de um coletivo feminista. *In:* **ODEERE** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade, v. 5, n. 10, 2020. Disponível: https://periodicos2.uesb.br/index.php/odeere/article/view/6780/5453. Acesso em: 2 fev. 2025.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo? *In:* **Terra Roxa e Outras Terras** - Revista de Estudos Literários, v. 26, 2013. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf. Acesso em: 12 abr. 2025.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. Real maravilhoso e realismo mágico: discussões conceituais. *In:* GAMA-KHALIL, Marisa Martins; BORGES, Liliân Alves (org.). **No território de Mirabilia**: estudos sobre o maravilhoso na ficção. Rio de Janeiro: Bonecker, 2018.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo Afro Latino Americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

IEGELSKI, Francine. História conceitual do realismo mágico – a busca pela modernidade e pelo tempo presente na América Latina. *In:* **Almanack**, n. 27, 2021. Disponível em: https://www.scielo.br/j/alm/a/ssCBnC5jqtn4NmLjLsmtpTL/?format=pdf. Acesso em: 27 jan. 2025.

JACKSON, Rosemary. ***Fantasy – The literature of subversion***. The New Accent Series. London; New York: Routledge, 1981.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

OLIVEIRA, Tiago Mendes de; BAZZANELLA, Sandro Luíz. Mimese, Verossimilhança e Catarse: contribuições de Aristóteles aos estudos literários. *In:* **Revista Húmus**, v. 10, n. 29, 2020. Disponível em: https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/14813. Acesso em: 08 abr. 2025.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. [Trad. Viviane Ribeiro]. Bauru: EDUSC, 2005.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. (Trad. Julián Fuks). São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SAFFIOTI, Heleieth. Rearticulando gênero e classe social. *In*: COSTA, Albertina de Oliveira; BRUSCHINI, Cristina. **Uma questão de gênero**. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1992.

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado e violência**. Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SOARES, Ana Manoela Primo dos Santos. Kapipuna. Mulheres Originárias: Reflexões com movimentos de indígenas mulheres sobre as existências e inexistências de feminismos indígenas. *In:* **Cadernos de Campo**, v. 30, n. 2, 2021. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/190396/179243. Acesso em: 02 fev. 2025.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. (Trad. Maria Clara Correa Castello). São Paulo: Perspectiva, 2008.

DESDE QUANDO A MULHER FAZ (P)ARTE?: UMA QUESTÃO SOCIOCULTURAL DE INVISIBILIDADE

SINCE WHEN ARE WOMEN PART OF IT?: a sociocultural issue of invisibility

Camila Rodrigues Mansilla[1]
https://orcid.org/0009-0007-9587-8834
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – NAV(r)E/PIBIC/CNPq

Prof. Dr. Marcos Antônio Bessa-Oliveira[2]
https://orcid.org/0000-0002-4783-7903
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – NAV(r)E – Orientador

Introdução – "pra quê falar disso?"

Na maioria das vezes quando pensamos em grandes dramaturgos lembramos rapidamente de William Shakespeare, Molière, Ariano Suassuna, Nelson Rodrigues, entre outros grandes nomes de homens que marcaram a história. E, até hoje nas universidades, esses grandes nomes continuam vivos, sendo estudados e aclamados, e mesmo depois de décadas é difícil encontrar nomes de mulheres e suas grandiosas obras.

Essa questão faz parte da invisibilidade da mulher que tento trazer para discutir aqui, onde a sociedade cria uma falsa visão de pertencimento, oferecendo a "oportunidade" de participar, mas excluindo seus créditos, ou dando-lhes "migalhas" em comparação aos outros autores/atores/criadores homens. Infelizmente era bastante comum que homens levassem o crédito por alguma obra feita por uma mulher.

No presente artigo, irei debater acerca da estrutura de poder e hierarquia patriarcal e colonial instaurada na sociedade, correlacionando com vivências pessoais, refletindo com base em autores como Linda Nochlin, Zuleika Alambert, bell hooks, Judith Butler, Marcos Antônio Bessa-Oliveira, e, María Lugones que me auxiliaram na pesquisa sobre essa hierarquia na arte da cena.

Para entender melhor a visibilidade feminina em qualquer área de conhecimento e/ou linguagem artística, vamos refletir sobre o processo e as visões sobre a luta feminista que segue diariamente firme e forte em busca de melhorias e igualdade de gênero. A visão da sociedade sobre o feminismo não é uma das melhores, bell hooks fala sobre isso quando ela relata a reação das pessoas ao descobrirem que ela é uma escritora feminista:

> A tendência é eu ouvir tudo sobre a maldade do feminismo e as feministas mas: "elas" odeiam homens; "elas" querem ir contra a natureza (e deus); * todas "elas" são lésbicas; "elas" estão roubando empregos e tornando difícil a vida de homens brancos, que não têm a menor chance. Quando pergunto a esse mesmo pessoal sobre os livros e as revistas feministas que leem, quando pergunto a quais palestras feministas assistiram, respondem contando que tudo o que

[1] Acadêmica de licenciatura em Teatro-licenciatura, pela Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, na Unidade Universitária Santo Amaro – Campo Grande, MS. Mulher artista, neurodivergente, bissexual e brasileira. E-mail:
[2] Doutor em Artes Visuais (IA-Unicamp), docente dos cursos de Dança e Teatro – Licenciaturas – e do Programa de Pós-Graduação Mestrado e Doutorado Profissional em Educação, ambos na UEMS-UUCG. Coordenador do NAV(r)E – UEMS/CNPq. E-mail:

> sabem sobre feminismo entrou na vida deles por terceiros, que realmente nunca se aproximaram o suficiente do movimento feminista para saber o que de fato acontece e sobre o que é de verdade. Na maioria das vezes, pensam que feminismo se trata de um bando de mulheres bravas que querem ser iguais aos homens. Essas pessoas nem pensam que feminismo tem a ver com direitos – é sobre mulheres adquirirem direitos iguais (hooks, 2018, p. 10-11).

Ela relata sobre o desconhecimento da maioria das pessoas sobre o movimento feminista que, ao descobrirem que ela faz parte do movimento, falam que ela é diferente das outras mulheres que fazem parte, e ela rebate dizendo que pode ser mais radical que todas essas mulheres. Pois o feminismo não é sobre o que estão acostumados a ouvirem por aí, enfatizando que o que mais escutam é a versão distorcida do feminismo, relacionado a algo pejorativo que entra em outra reflexão, até sobre a luta para ter reconhecimento e respeito é vista de forma errada.

Todas essas questões me causaram um grande incômodo, levando a pesquisar mais a fundo sobre essas *situações*, buscando correlacioná-las com as minhas *experivivências* como mulher brasileira, artista e bissexual, me levando a realizar um projeto de pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC/CNPq (2024/2025)) na UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul) vinculado ao curso de Teatro sobre o assunto.

Quando falo sobre minhas experivivências, quero dizer que desde cedo fui ensinada a me comportar "como uma mocinha", e, enfrentei assédios no transporte coletivo, o que me fez sentir o que é o desrespeito descarado da sociedade com o meu corpo, sendo tratado de forma banal como se fosse propriedade de qualquer um. E disso surge a necessidade de expor essas diferenças nítidas, pesquisando sobre as ações relacionadas que aconteceram, e observando a rotina cotidiana vivenciada por mim, uma mulher artista estudante.

Na área artística, passei por uma situação que hoje percebo que pode ter um machismo estrutural envolvido. No ano de 2018, surgiu uma oportunidade de participar de oficinas de teatro no contraturno da escola, por meio de um projeto que estava acontecendo nas escolas públicas, com aulas de teatro gratuitas depois das aulas. Frequentei as aulas de teatro até se encerrarem. O problema é que durou poucos meses, mas o curso deveria durar o ano letivo todo, e o professor encerrou as atividades antes por "falta de alunos". De fato, muitos saíram durante o processo, mas sobraram 4 meninas; o professor alegou que "não tem como fazer teatro só com mulheres", pois seria muito difícil, a não ser que alguém se vestisse de homem para interpretar personagens masculinos.

Na época não entendia a problemática desta fala, mas sabia que não estava certo não conseguir fazer teatro com 4 pessoas dispostas a atuar e a aprender. Durante a graduação de licenciatura em Teatro, soube de alguns grupos de teatro feministas aqui no Brasil, e conheci grupos como o Coletivo Arremate, que tem apenas integrantes mulheres. Contradizendo o antigo professor de teatro que afirmava não ter como fazer teatro apenas com mulheres.

A autora Maria Lugones trata sobre a visão colonial em relação à hierarquia de poder na sociedade patriarcal, analisando o quão dominador é essa sociedade que briga por poder, estendendo a problemática para as divisões de gênero e para a visão eurocêntrica.

> O poder capitalista, eurocêntrico e global está organizado, precisamente, sobre dois eixos: a colonialidade do poder e a modernidade. Esses eixos ordenam as disputas pelo controle de todas as áreas da vida de tal maneira que o significado e as formas da dominação em cada uma são inteiramente atravessados pela colonialidade do poder e pela modernidade. Assim, para

> Quijano, as lutas pelo controle do "acesso ao sexo, seus recursos e produtos" definem a esfera sexo/gênero e são organizadas a partir dos eixos da colonialidade e da modernidade. Essa análise da construção moderna/colonial do gênero e seu alcance são limitados. O olhar de Quijano pressupõe uma compreensão patriarcal e heterossexual das disputas pelo controle do sexo, seus recursos e produtos. Ele aceita o entendimento capitalista, eurocêntrico e global sobre o gênero. Seu quadro de análise – capitalista, eurocêntrico e global – mantém velado o entendimento de que as mulheres colonizadas, não brancas, foram subordinadas e destituídas de poder. Conseguimos perceber como é opressor o caráter heterossexual e patriarcal das relações sociais quando desmistificamos as pressuposições de tal quadro analítico (Lugones, 2020, p. 07).

A autora diz sobre as lutas por poder e trata acerca da hierarquia que se estabeleceu na sociedade colonial, ou colonizada, analisando e considerando que as divisões de poder são comumente separadas entre gênero, raça e sexualidade, sendo que o homem branco heterossexual está normalmente acima dos outros. Por certo, ainda que historicamente tal questão fique muito mais clara pela obscurecida presença de mulheres dramaturgas, por exemplo, na atualidade ainda algumas hierarquias antigas se mantêm na cena artística contemporânea por determinados padrões imperarem nas sociedades.

Lugar de onde falamos

Outra questão importante para pensar, complementando aquela visão distorcida da maioria das pessoas sobre o feminismo, é que estamos inseridos em um lugar com crenças e culturas que nos influenciam na forma como vemos o mundo e suas especificidades, podendo influenciar positivamente ou negativamente o nosso ponto de vista sobre algo da sociedade, e como vivemos num sistema opressor. Todos esses "recursos sociais" são normalmente usados para as pessoas enxergarem apenas o que convêm para reforçar essa estrutura de poder imposta, utilizando assim as crenças e tudo o que é possível para continuar com o domínio e a hierarquia que está formada há tanto tempo, fazendo assim a distorção das lutas das minorias, dificultando ainda mais esse processo de visibilidade do feminino.

A percepção de que a mulher é um ser frágil, que necessita de um homem até para levar o nome de suas obras, infelizmente está presente fortemente em todas as áreas, e está tão enraizado que se uma moça estiver sozinha em um lugar, as pessoas ao redor logo pensam que ela precisa de companhia e/ou "proteção".

> Toda vez que uma mulher solteira por volta dos quarenta anos introduz na conversa a questão do amor, vem à tona, repetidamente, a suposição, enraizada no pensamento machista, de que ela está "desesperada" por um homem. Ninguém pensa que ela está apenas intelectualmente interessada no assunto. Ninguém pensa que ela está rigorosamente envolvida numa empreitada filosófica na qual está se aventurando a entender o significado metafísico do amor na vida cotidiana. Não: ela é vista apenas como alguém em busca de uma "atração fatal" (hooks, 2021, p. 34).

Na citação acima do livro *Tudo sobre o amor, novas perspectivas*, a autora bell hooks relata como o machismo está enraizado na mente das pessoas ao ponto de uma mulher ser, de certa forma, julgada por mínimas coisas. Por exemplo, as pessoas comumente não pensam que uma

mulher está sozinha num bar por querer ter um momento de paz tomando uma bebida alcoólica apreciando sua própria companhia, é de comum senso pensar que ela pode estar esperando alguém, ou na intenção de algum homem chegar até ela.

Esses pensamentos fazem parte da estrutura social colonial machista, que podemos perceber que está presente no cotidiano em que estamos inseridos. Diversas vezes escutei falas machistas erroneamente ditas por mulheres que, por viverem em condições em que a ignorância infelizmente atuava, não enxergavam a problemática implícita na fala. E com isso, enfatizo que as mulheres que conheci que já tiveram esse posicionamento, a maior parte veio do interior, e não teve a mesma oportunidade que eu tive, de estar na faculdade pesquisando sobre a descolonialidade e a estrutura de poder, podendo compreender que são vítimas de um extremo patriarcado, os quais desrespeitam e prejudicam a mulher. E essa falta de oportunidade é outra questão que dificulta o processo de reformular o papel e importância da mulher na sociedade, pois não são todas que conseguem perceber o quanto isso é prejudicial para nós.

Entrando nessa questão do ambiente em que estamos expostos, é de grande importância considerar o lugar onde estamos para falar de algo. No meu caso, eu estou na capital de Mato Grosso do Sul, no centro-oeste do Brasil[3], país que foi colonizado por um país europeu. Contextualizo isso, pois, então, é sobre mim e é sobre o lugar onde estou que interfere na minha forma de ver e viver as coisas. Apesar de utilizar autoras de fora do Brasil, o lugar onde moro influência diretamente no meu local de fala, e, em como essa problemática que trato se desenvolve. Essas questões estão diretamente relacionadas com a minha *bio*geocorpografia (Bessa-Oliveira, 2022), assim como explica o autor Marcos Antônio Bessa-Oliveira:

> Primeiro, tal questão é a mim suscitada pela passagem do autor, ao compreender que então, a geopolítica que a corpopolítica faz vir à tona, apresenta-nos a significativa importância, se não condição, de trazer em evidência junto às questões de corpo (quaisquer que sejam) a localização = geo que já o é política, por isso geopolítica como ele vai afirmar. Explico: ao trazer em voga esta questão, Mignolo não somente situa geograficamente o corpo, mas, de modo que me é muito claro, especifica = *bio*; situa = geo; corporifica = corpo, e, certamente propõem condição enunciativa como narrativas a esses = grafias (Bessa-Oliveira, 2023, p. 2).

Quando falamos sobre nossa *bio*geocorpografia, falamos de um interior nosso que só nós conhecemos, e eu venho falar disso, dos abusos de poder e assédios que, enquanto mulher, sofri exposta a uma sociedade patriarcal, colonial, observando que durante a trajetória da sociedade em que estou presente, a situação não foi ou é diferente.

Ainda tratando sobre o lugar de onde falamos, acredito que seja de grande importância falar sobre algumas mulheres da área das Artes Cênicas que de certa forma marcaram o lugar onde estou inserida, no caso, Mato Grosso do Sul (Brasil). Cristina Mato Grosso, graduada em

[3] "feminicídio é apenas a ponta do *iceberg* da violência contra a mulher e representa o desfecho mais extremo do problema. Segundo dados divulgados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, a cada hora, 503 mulheres acima de 16 anos foram agredidas em 2016. Isso representa um total de 4,4 milhões de casos. Os números podem ser ainda maiores, já que muitas mulheres não denunciam." Cunha, Carolina. Feminicídio – Brasil é o 5º país em morte violentas de mulheres no mundo. **UOL**, 2020, disponível em: https://vestibular.uol.com.br/resumo-das-disciplinas/atualidades/feminicidio-brasil-e-o-5-pais-em-morte-violentas-de-mulheres-no-mundo.htm?cmpid=copiaecola. Acesso em: 08 abr. 2025.

Letras e doutora em Teoria e Prática Teatral, é uma das únicas mulheres mencionadas nos componentes curriculares da Universidade no curso de Teatro (UEMS). Não estudamos muito a fundo sobre sua história, mas sim sobre o GUTAC, Grupo Teatral Amador Campo-grandense, do qual ela fez parte. A artista ficou bastante conhecida por utilizar o palco como ferramenta para tratar de questões sociais por meio do teatro de resistência. A dramaturga e atriz sul-mato-grossense marcou a história do teatro de Mato Grosso do Sul:

> A dramaturga Cristina Mato Grosso parece pesquisar suas personagens à procura das primeiras fontes dos seus atos, dos seus gestos e das ideias políticas que defendem, comportando-se como uma cidadã que se revolta contra as injustiças sociais. Assim, em seu papel como intelectual sul-mato-grossense, propõe um teatro que é marcado tanto pela ruptura quanto pela tradição do teatro popular, buscando, dessa forma, a identificação de uma linguagem regional, mas, também, nacional. Trata-se, portanto, de um teatro que, mesmo utilizando o cenário de Mato Grosso do Sul como palco de suas histórias, contempla uma crítica de caráter universal (Enedito; Neto, 2013, p. 12).

Nesta citação acima, conseguimos compreender um pouco sobre o trabalho e a importância de Cristina Mato Grosso para nós artistas da cena de Mato Grosso do Sul. A atriz — diretora e dramaturga sul-mato-grossense —, apesar de não focar no teatro feminista, e abranger outras problemáticas sociais, foi de certa forma muito importante para o teatro feminista, pois estamos falando de uma mulher que esteve à frente de um grupo teatral que marcou a arte da cena e a dramaturgia no estado de Mato Grosso do Sul e que teve visibilidade em outros estados brasileiros. Dito isso, é bastante problemático que essa mulher, que tem essa bagagem tão importante para o estado de Mato Grosso do Sul, não tenha uma relevância maior e um estudo mais aprofundado no curso de Teatro em Campo Grande-MS.

Assim como Cristina Mato Grosso, outras mulheres marcaram a história das artes cênicas no estado do MS, como Aracy Balabanian, uma grande atriz sul-mato-grossense reconhecida em todo o Brasil como uma das maiores atrizes brasileiras. E temos também Glauce Rocha, atriz sul-mato-grossense que assim como Aracy Balabanian, expandiu seu trabalho para as telenovelas e assim ficou conhecida. Temos muitas mulheres que são grandes potências nas artes da cena não só no estado do MS, como também no Brasil todo, mas infelizmente são pouco exploradas as suas histórias de vidas e suas trajetórias como artífices e dessas mulheres como grandes atrizes são/foram.

A desvalorização da mulher na arte

Para tratar da desvalorização e invisibilidade da mulher na área artística, temos que refletir sobre o que antecede a situação atual e entender que essas invisibilidade e desvalorização não se restringem ao Teatro, muito menos à área artística no geral. A estrutura de poder está presente desde muito tempo, houve uma época em que a mulher não trabalhava, não votava, não tinha direitos e muito menos reconhecimento artístico, já que essas atividades eram restritas ao homem. Por muito tempo a mulher não tinha acesso aos estudos, ela era criada apenas para trabalhar em casa e servir ao seu companheiro, operária e sexualmente e,

quando conseguiu ter acesso aos estudos, dificilmente conseguia um cargo considerado mais importante, o espaço de trabalho foi conquistado aos poucos.[4]

> Emily Dickinson, escritora norte americana do século XIX, recusou se expor a uma sociedade que matasse sua essência. Preferiu seu quarto, onde pôde SER ela mesma, longe das funções sociais impostas às mulheres. E preferiu seus textos guardados cuidadosamente em uma cômoda a serem lambidas por olhares insensíveis e inquisidores, incapazes de acompanhar a liberdade do seu pensamento. Fez da escrita, cúmplice mais presente, Teresa de fuga da cláusula (Barbosa, 2018, p. 07).

O trecho acima foi retirado do livro "Incômoda", no qual a escritora Eva Vilma explica que seu livro é como se fosse uma homenagem à Emily Dickinson, que preferiu guardar seus textos na cômoda de seu quarto, do que publicar e não ter o reconhecimento por suas obras, já que o seu marido é quem levaria os créditos.

O livro "Incômoda" leva esse nome por fazer referência à "incômoda" de incomodar, mas também de incomodada e de estar dentro de uma cômoda. O livro é dividido em capítulos nomeados de "gavetas", tendo a gaveta da rebeldia, dos encantos, dos prazeres, dos sentimentos, da maternidade, e das essências femininas. Na gaveta da rebeldia, temos um poema que não só tem a ver com o calar feminino na forma figurativa, mas também trata do caso de Marielle Franco, uma mulher brasileira que foi assassinada e calada a tiros.

> Calafrio em mim,
> motim das ojerizas
> mais incômodas.
> O engulho no estômago
> o enojo
> a repulsa
> o caos que sufoca a luta.
> Calafrio em mim,
> pelo calar frio sem fim.
> (da divisória das revoltas, pela frieza no silenciar de Marielle Franco e tantas outras) (Barbosa, 2018, p. 17).

O poema descreve a sensação ruim do silenciamento, a aflição de uma luta pelo direito de ser e de falar, a sensação de medo que o silenciar traz.

A autora Linda Nochlin, no seu artigo "Por que não há grandes artistas mulheres?", trata da problemática das exclusões sociais de minorias nas áreas artísticas e científicas,

[4] O professor Marcos Bessa vem escrevendo a respeito destas e outras questões, ainda que sem buscar ocupar lugares de falas de mulheres, trans femininas, entre outras pessoas não masculinas, relacionadas às diferenças de sexo, gênero e raça em nossa sociedade. Por exemplo, ele afirma em texto no prelo (2025) que: "Estas são questões comumente percebidas ainda hoje nas sociedades atuais. Não precisamos investigar muito para perceber, por exemplo, em determinadas situações religiosas as diferenças de "postos" e espaços ocupados por homens e mulheres; grandes, médias e pequenas empresas ainda relutam em contratar mulheres, muitas vezes pelo fato de engravidarem ou menstruarem, ou porque não concordam com mulheres recebendo salários iguais ou superiores aos de homens; mas também em níveis públicos é perceptível a desvalorização do sexo feminino em detrimento ao masculino, por exemplo, nas forças armadas, órgãos do legislativo, do judiciário e até mesmo administrativo. E ainda há quem diga que não vivemos em uma sociedade machista, patriarcal de homens brancos e colonizada socioculturalmente!".

abordando em sua discussão aspectos importantes para pensar nas estruturas sociais de machismo e misoginia ainda presentes na sociedade:

> Porém, na realidade, como todos sabemos, as coisas como estão e como estiveram, nas artes, bem como em centenas de outras áreas, são entediantes, opressivas e desestimulantes para todos aqueles que, como as mulheres, não tiveram a sorte de nascer brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo homens. A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. Na verdade, o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes (Nochlin, 2016, p. 8-9).

A autora, então, propõe refletir sobre os motivos para o apagamento da contribuição feminina na história da arte e, obviamente, conseguimos encontrar alguns ao falarmos de arte ainda hoje: como a falta de oportunidade, ou, até mesmo os créditos roubados; quando um homem branco se torna reconhecido por um trabalho que ele não fez.

O Teatro tem a possibilidade de contar essas histórias e lutas, chamando a atenção para a hierarquia que já foi muito presente nas artes da cena. Essa estrutura padronizada de exclusão e inferiorização do corpo feminino não se dá apenas dentro da arte, mas sim em outras, senão em todas, áreas sociais, como, por exemplo, no matrimônio, no qual o nome que perpetua é o do homem, bem como a autora Judith Butler diz:

> Como esposas, as mulheres não só asseguram a reprodução do nome (objetivo funcional), mas viabilizam o intercurso simbólico entre clãs de homens. Como lugar da permuta patronímica, as mulheres são e não são o signo patronímico, pois são excluídas do significante, do próprio sobrenome que portam. No matrimônio, a mulher não se qualifica como uma identidade, mas somente como um termo relacional que distingue e vincula os vários clãs a uma identidade patrilinear comum mas internamente diferenciada (Butler, 2018, p. 61).

Dessa forma, conseguimos perceber que esse assunto aqui tratado perpetua em diversas áreas sociais, corroborando para que o sistema patriarcal que tem origem colonial imposto na sociedade permaneça sem dificuldade. No seguinte trecho, temos ainda outro exemplo de hierarquia social agora ressaltado por Zuleika Alambert, no qual a mulher está "abaixo", com seus créditos sendo invisibilizados.

> Hoje, o "ser mãe", "esposa", "ser profissional" aparecem como estereótipos levantados como conflitantes entre si e excludentes, na medida em que uma opção interfere nas demais, gerando uma visão extremamente parcial ou unilateral da mulher. Se for acrescentado a tudo isso o fato de que os homens, ao escreverem a história da humanidade, esqueceram-se da participação da mulher, a crise existencial ficará mais grave. Somos, afinal, seres humanos sem memória (Alambert, 2004, p. 105-106).

No livro "A mulher na história, a história da mulher" (Alambert, 2004), essa fala foi feita depois de constatar que, se houvesse levantamento de dados dos consultórios de psicanálise, as mulheres estariam em primeiro lugar como clientes, considerando o uso de calmantes e tranquilizantes. E essa fala não foi feita para dizer que as mulheres são "loucas", muito estressadas ou desequilibradas, mas que há um contexto histórico e social para que haja essa demanda de tratamento psicológico, nesse caso, a autora usa como exemplo o ser mãe, esposa e profissional e ressalta os conflitos, levantados dentro desses fazeres, que são baseados em estereótipos.

Teatro feminista: desafios e traumas que podem dificultar o contato artístico

Nesta parte do texto tratarei das questões situadas antes a partir da minha vivência como mulher artista que, por acaso já passou por situações dolorosas e traumáticas, acabou vendo dificuldade e aconchego em um único lugar: o fazer teatral. Quando entrei para as oficinas de teatro, ainda na época da escola, me senti mais viva do que nunca. Nas oficinas eu poderia ser "estranha", poderia me soltar, era o lugar onde eu deveria deixar de lado toda e qualquer vergonha de aparecer. Quando entrei na faculdade de teatro, muita coisa foi diferente, nas aulas de percepção corporal, por exemplo, nós vimos formas de tratar o nosso corpo e o corpo do outro com respeito e cuidado.

As palavras "respeito" e "cuidado" me acompanharam durante essa disciplina na faculdade. E me deixaram segura de poder confiar nos meus colegas de cena, apesar de ter receio de outra pessoa encostando em mim. Essa aprendizagem foi essencial para entender que para ser atriz, eu precisaria confiar mais nas pessoas que estavam ali trabalhando e estudando comigo.

No componente curricular "Dramaturgia", o professor nos mostrou o espetáculo "Entre nós: Buzinas, chicotes e ácidos" realizado pelo Coletivo Arremate, e proporcionou uma conversa com Edla Maia, uma das integrantes do Coletivo, o que foi importante para começar a entender a forma como o teatro age nas questões sociais em relação às mulheres. O espetáculo em si falava sobre raízes e sobre costumes e questões que são passadas de gerações a gerações, o que nos leva a refletir no quão difícil foi para as primeiras mulheres que foram contra as normas ditas corretas pela sociedade patriarcal machista. E que se eu hoje posso estar na universidade pública pesquisando, é por causa dessas pessoas que vieram antes da minha geração e lutaram para conseguir estar nesses espaços.

Em uma roda de conversa que está disponível na plataforma *Youtube*, no canal Lana Soraya, as integrantes do Coletivo Arremate, Edla Maia, Mariana Elâne e Elaine Cristina falam sobre como surgiu o coletivo e sobre alguns dos espetáculos realizados, como, por exemplo, a montagem "Entre nós: Buzinas, chicotes e ácidos", levantando reflexões tratando da questão da mulher ser reconhecida como atriz e musa inspiradora, mas não sendo reconhecida como pessoa que tem ideias para contribuir no espetáculo; reforçando o estereótipo de submissa, de aceitar comandos e não ser capaz de opinar sobre, independentemente se for no palco ou nos bastidores. Elas falam também sobre a questão da qual trouxe anteriormente, sobre não reconhecermos muitas mulheres dramaturgas, devido ao apagamento que acontece desde muito tempo até nos dias atuais em nossa sociedade.

A atriz Edla Maia relata que estava gestante durante a sua graduação em Teatro, e um de seus professores disse que as mulheres deveriam escolher entre ser mãe e servir ao teatro. Uma fala bastante problemática, carregada de misoginia, que reflete o quão medíocre ainda é a situação atual do pensamento coletivo sobre o que as mulheres devem fazer e onde devem

estar.[5] Na entrevista as atrizes comentam sobre o surgimento do grupo, tratando sobre o início do teatro ocidental, no qual a mulher sequer poderia fazer teatro, e que a situação foi mudando com muita luta e resistência. Com o grupo formado apenas por mulheres, no começo elas não tinham a percepção de que estavam fazendo um teatro feminista, essa identidade foi se esclarecendo conforme o amadurecimento do grupo, com montagens que carregavam histórias de abuso sexual, silenciamento, e outras questões que são presentes na trajetória das mulheres. Como são muitas pautas de grande importância para serem tratadas em cena, Edla explica que muitas vezes tiveram que se perguntar "o que é mais urgente para ser dito agora?" já que não têm como colocar tudo em uma só montagem. E assim começavam os processos de reflexões e questionamentos para afunilar e chegar em uma proposta para tratar em cena, pensando no que era mais urgente considerando situações que afetavam no momento, como, por exemplo, o momento político que estavam vivendo.

Quando a conversa vai para um lado mais profundo sobre a dificuldade da mulher artista se sustentar com o seu trabalho, é levantado a discussão sobre a desvalorização do "artista local", em vários espaços nacionais; já que foi observado que na maioria das vezes, quando um ator global vai se apresentar na cidade, muitas pessoas compram ingressos de alto valor monetário, mas quando é uma produção com artistas não muito renomados que são da cidade, as pessoas se recusam a pagar 15 reais para assistir a montagem. Esse cenário infelizmente está bastante presente na vivência de muitos artistas no Brasil, o que nos leva a pensar sobre a dificuldade de começar e se manter uma companhia de teatro, especificamente se for um teatro feminista, que levanta uma bandeira bastante polêmica por sua fama social pejorativa, que inclusive é tratado no vídeo citado.

Pesquisando sobre o teatro feminista, encontrei o livro "Parte II – Por uma história do teatro feminista 4. Um *corpus* obscuro: sobre o teatro feminista no Brasil", de Lúcia Regina Vieira Romano, que foi de grande importância para o presente artigo, pois trouxe a informação sobre a relação da mulher no teatro no Brasil quando ainda era colonizado.

> No Brasil colônia, as atrizes conviveram com o veto de d. Maria I, decretado em Portugal em 1780, negando a permissão de participação feminina nas empresas teatrais. Algumas "heroínas", apesar da proibição, arriscavam o feito; entre elas, Lapinha (Joaquina Maria da Conceição), no Rio de Janeiro, e d. Maria da Conceição Queirós Montenegro, em Porto Alegre. A chegada da família real ao Brasil, em 1808, derrubou o veto, trazendo aos palcos atrizes francesas, portuguesas, italianas e brasileiras (as estrangeiras, mais bem recebidas pelo público e, consequentemente, melhores candidatas ao sucesso financeiro). Ludovina Soares, Adelaide Amaral, Eugênia Câmara, Lucinda Simões e Ismênia dos Santos são nomes que evocam esse pioneirismo (Romano, 2017, p. 354).

[5] Nesse sentido são curiosas também as reflexões do Professor Bessa (2025) ao afirmar que "as sociedades ocidentais contemporâneas, na sua grande maioria, são tão preconceituosas e machistas e masculinas em relação às mulheres que, em muitos casos, nas próprias famílias vemos mães serem radicais contra filhas que são molestadas e até estupradas e se engravidam indesejadamente por pais, padrastos, irmãos e amasiados daquelas alegando que as filhas podem tê-los provocados sensualizando seus corpos jovens. E, mais ainda, em muitos casos dessas histórias familiares brasileiras, as nominadas famílias tradicionais brasileiras, essas filhas são expulsas de casa e são obrigadas a se tornarem bandidas, prostitutas e/ou profissionais em profissões menosprezadas na sociedade por outras "mulheres de família", enquanto os homens agressores continuam em suas casas cometendo barbáries com outras e até com as próprias mulheres que os defendem contra as filhas, irmãs e outras parentes e amigas/conhecidas".

Quando entramos na arte da cena (teatro e dança) como artistas, encontramos exercícios e fazeres artísticos que demandam confiança e contato físico com os parceiros de cena, ações que podem ser mais difíceis do que parecem para mulheres e outras pessoas que passaram por algum tipo de violência ou assédio. A história do teatro de e com mulheres bem tem mostrado isso. É de grande importância o respeito e cumplicidade dentro de uma companhia teatral e, por isso, existem companhias de teatro só de mulheres, onde elas trabalham em torno da pauta feminista, facilitando o contato artístico de possíveis vítimas, ou pessoas com dificuldades em relação ao toque físico com o teatro.

Conclusão

Conseguimos compreender que mesmo com tantos avanços ainda temos muitas falhas na sociedade e no sistema de educação, pois o patriarcado está enraizado em nossa cultura, junto com as questões coloniais que também se fazem presentes no cotidiano por meio das colonialidades do ser, sentir e saber que impedem o *fazer-sendo* (Bessa-Oliveira). Para mim, já é uma grande conquista poder pesquisar e falar sobre o que se passa no cotidiano de uma mulher brasileira, artista, não heterossexual. Conseguimos perceber que a problemática da desvalorização da mulher vai além da área da Arte e da Educação, enfrentamos dificuldades relacionadas à invisibilidade no dia a dia, a violência está disfarçada de piadas, quando alguém diz que "mulher no volante é perigo constante" ou algo neste quesito. Aliás a problemática está presente nos detalhes, na semiótica, e não só nas ações ou falas nítidas de machismo e violência contra *a simples ideia de ser/ter um corpo feminino*.

Lembrando das poucas mulheres que marcaram a história do teatro e da dramaturgia Sul-mato-grossense, por exemplo, conseguimos perceber uma falha no ensino superior de teatro de Campo Grande-MS, quando preferem aprofundar os estudos em pessoas (homens, na sua grande maioria) "de fora"; ao invés de trazer essas referências de grandes mulheres que fazem do teatro Sul-mato-grossense o que ele é hoje. Ou seja, acredito que seja de grande importância dar mais valor aos artistas locais, que podem ter uma bagagem parecida com a nossa por estarem inseridos em mesmo local, do que trazer pessoas de fora como referência principal. E isso não é só sobre o teatro feminista, isso é, de certa maneira, uma problemática geral que independe do gênero do artista local e, por conta desta problemática, trago a visão descolonial para tratar do assunto em conjunto com a principal questão do artigo, que é sobre a invisibilidade de mulheres nas artes cênicas, no teatro e na dramaturgia. Compreendendo, com isso, que é de grande importância falar sobre os artistas locais e sua relevância na história do lugar de onde veio.

Conseguimos perceber que há uma notável presença feminina na área artística atualmente, tanto na música, quanto no teatro, na dança e nas artes visuais, muitas delas utilizam da arte como meio política para trazer reflexões sobre a violência e invisibilidade que ainda perpetuam em diversas áreas do conhecimento. É muito importante essa presença feminina em áreas do conhecimento em que um dia foram negadas para esses corpos, ainda mais na posição de liderança, como diretora, dramaturga, a pessoa que está por trás do sucesso, e que, muitas vezes, pensou e planejou tudo.

A forma artística de tratar assuntos relacionados aos problemas sociais é demasiadamente mais acessível ou ao menos parece ser. Pois de certa forma, na atualidade, muitas pessoas têm mais acesso às redes sociais, em que podem tocar uma música e ter vídeos sobre obras artísticas e pessoas. Estamos numa época em que não precisamos mais sair de casa para ter acesso à certas coisas, e isso tem questões negativas assim como positivas.

Referência

ALAMBERT, Zuleika. **A mulher na história, a história da mulher**. Brasília, DF: Fundação Astrojildo Pereira, 2004.

BARBOSA, Eva Vilma. **INcômoda**. Campo Grande, MS: Appostolos Gráfica e Editora Ltda, 2018.

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. "CORPO CONSCIENTE. COR(PO) CONS(CIENTE). COR CIENTE. CORPO CIÊNCIA.". **Tema para as Aulas de Artes Visuais – cursos de Dança e Teatro – Licenciatura – da UEMS/UUCG**, 2023, p. 1-23. (Texto no prelo).

BESSA-OLIVEIRA, Marcos Antônio. REPETIMOS A FAÇANHA DE 1922, MAS NÃO GOSTEI. E AGORA, O QUE SERÁ DO FUTURO?: CRIAÇÕES BioGeoCorpoGráficas EM ARTES VISUAIS. **Tema para as Aulas de Artes Visuais – cursos de Dança e Teatro – Licenciatura – da UEMS/UUCG**, 2022, p. 1-34. Disponível em: https://periodicos. ufms.br/index.php/cadec/article/view/19842/13379. Acesso em: 21 out. 2024.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

ENEDINO, Wagner Corsino. NETO, Bruna Franco. **O intelectual sul-mato-grossense**: Em cena, Cristina Mato Grosso na dramaturgia brasileira. Antares Letras e Humanidades, MS, vol. 5, n. 9, p. 232 - 245, jan/jun, 2013. Disponível em: https://sou.ucs.br/etc/r evistas/index.php/antares/article/view/2020/1331. Acesso em: 14 jun. 2025.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Trad. Ana Luiza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2018.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2020.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje**: Perspectivas decoloniais. 1 Ed. Rio de Janeiro: bazar do tempo, 2020.

NOCHLIN, Linda. "Por que não existiram grandes mulheres artistas?". *In*: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (Orgs.). **Histórias da sexualidade**: antologia. São Paulo, Masp, 2017. pp. 16-37.

ROMANO, L. R. V. Um corpus obscuro: sobre o teatro feminista no Brasil. *In*: **De quem é esse corpo?** A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo – cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2017, pp. 337-408. ISBN: 978-85-9546-178-9. https://doi.org/10.7476/9788595461789.0005.

FICÇÃO E HISTÓRIA: A CONSTRUÇÃO DISCURSIVA DA EXPERIÊNCIA FEMININA NA LITERATURA DO ORIENTE MÉDIO

Fiction and History: the discursive construction of female experience in Middle Eastern literature

Gabriela Rodrigues Hengles[1]
https://orcid.org/0009-0002-5431-530X
Universidade Federal de São Paulo

Introdução

Em *Irmã Outsider* (2019), a escritora, poeta e ativista Audre Lorde apresenta reflexões fundamentais sobre a necessidade de incorporar a interseccionalidade ao ativismo feminista. Lorde argumenta que as vivências das pessoas marginalizadas possuem um valor intrínseco e devem ocupar um lugar central na construção do conhecimento, desafiando a ideia de que apenas aquilo que é "objetivamente verificável" ou transmitido por estruturas tradicionais de poder, como a academia, tem legitimidade.

Essa perspectiva constitui a premissa central da reflexão desenvolvida na minha pesquisa, que utiliza o conceito de "orientalismo", proposto por Edward Said (2007 [1978]), para analisar como as mulheres do Oriente Médio compõem um grupo marginalizado cujas vozes frequentemente são silenciadas. O orientalismo é uma criação, uma estrutura presente na imaginação do Ocidente de diversas formas, desde a associação com o exotismo até a islamofobia e o processo de "civilização", culminando na formação de uma representação do Oriente como um Outro exótico, estático e, durante muitos séculos, subjugado. Essa região, imaginada geograficamente, foi moldada por perspectivas religiosas, éticas e econômicas que eram percebidas como distintas e imutáveis.

Da lógica proposta por Lorde emerge a responsabilidade de amplificar as palavras dessas mulheres, reconhecendo e legitimando seu legado histórico, inclusive quando este se expressa no contexto da ficção. Nesse sentido, surgem questionamentos fundamentais: como uma mulher imersa em uma cultura de silenciamento pode transcender barreiras e expressar ideias e sentimentos por meio da linguagem escrita? A quem serve o silenciamento das mulheres do Oriente Médio? Quais estruturas se sustentam por meio desse silenciamento? E, finalmente, que tiranias permanecem intactas quando essas mulheres não têm palavras para denunciá-las?

Se seguirmos a premissa de Lorde, de que é nossa responsabilidade buscar, ler e amplificar as vozes das mulheres que clamam por reconhecimento, então é também minha função compartilhar suas histórias e perspectivas. A literatura feminina não seria, então, uma forma de resistência, não apenas um luxo ou um capricho, mas uma manifestação essencial de poder e sobrevivência?

A cientista política e ativista francesa Françoise Vergès (2020) denomina "feminismo civilizatório" o movimento europeu do fim dos anos 1980 que, em consonância com a Nova Ordem Mundial, promove "uma cruzada contra a discriminação sexista e os símbolos de

[1] Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de São Paulo (Unifesp), na linha de pesquisa "Literatura e autonomia: questões de estética e ética", sob orientação da Profa. Dra. Paloma Vidal.

submissão que persistem em sociedades fora da Europa Ocidental" (p. 69). A despolitização das lutas das mulheres na década de 1970, a rejeição das pautas das mulheres em países colonizados (mulheres trabalhadoras, imigrantes, refugiadas políticas) e o apagamento da contribuição do feminismo negro prevalece em nome de uma liberdade individual: vestir-se como se deseja – exceto, porém, se este desejo reside no uso do véu islâmico.

As obras *Uma mulher estranha* (2022 [1971]), da escritora turca Leylâ Erbil, e *Nós & eles* (2019 [2017]), da escritora iraniana Bahiyyih Nakhjavani, foram selecionadas para uma análise comparativa profunda, buscando investigar de que forma as vivências femininas se manifestam nas duas obras, analisando a construção das personagens, a ambientação espacial, a construção da narrativa e os questionamentos realizados. O próprio conceito de feminismo é questionado: as concepções do feminismo ocidental e civilizatório abrangem as mulheres do Oriente Médio em suas diversas vivências? De que forma as questões de gênero específicas das diferentes realidades são observadas nas narrativas literárias? Os aspectos sócio-históricos vividos pelas autoras das obras analisadas são percebidos na construção dos enredos?

Minha pesquisa, portanto, parte do entendimento de que a literatura produzida por mulheres do Oriente Médio representa um espaço de resistência contra o silenciamento histórico e cultural, sendo um instrumento não apenas de denúncia, mas de afirmação e construção de diversas possibilidades de existência.

Tornou-se imperativo entender os contextos históricos, sociais e culturais dos países de origem dessas obras, que possuem espectros ideológicos diametralmente opostos no que tange os direitos das mulheres. A Turquia moderna foi fundada em 1923 por Mustafa Kemal Atatürk, que liderou um movimento de modernização e secularização conhecido como kemalismo. Ele buscou transformar a Turquia em um estado secular, afastando a influência religiosa da política e da vida pública, o que desencadeou uma grande revolução cultural para remover os costumes considerados arcaicos que mantinham o mundo otomano atrasado em relação à modernidade global. Atatürk separou o estado da religião, alterou radicalmente o alfabeto tradicional para o latino, estimulou a adoção de trajes europeus, tornou o casamento civil, aboliu o uso de véus femininos e permitiu que as mulheres frequentassem instituições de ensino, incluindo universidades (Zürcher, 2004 [1993]).

O Irã, por sua vez, passou pela Revolução Iraniana (também chamada de Revolução Islâmica) em 1979, que resultou na queda do regime monárquico do Xá Mohammad Reza Pahlavi e na ascensão de um governo liderado por líderes religiosos islâmicos xiitas, com o aiatolá Ruhollah Khomeini emergindo como a figura central. Após a revolução, o sistema político e a sociedade iraniana passaram por mudanças profundas. O Irã deixou de ser uma monarquia secular para se tornar uma teocracia, implementando uma série de políticas para alinhar a sociedade aos princípios islâmicos do xiismo, incluindo mudanças no sistema educacional, na mídia e na cultura popular. Houve a introdução de códigos de vestimenta islâmicos, como o uso obrigatório do *hijab* para as mulheres, a imposição de restrições adicionais à participação das mulheres na sociedade e a reestruturação do sistema educacional para refletir os valores islâmicos, com ênfase na teologia e nos estudos religiosos. Nesse contexto, somado à Guerra Irã-Iraque (1980-1988), houve um grande movimento de diáspora iraniana, composto por diversos grupos, incluindo profissionais qualificados, estudantes, dissidentes políticos e minorias religiosas, todos buscando melhores oportunidades e liberdade em ambientes mais estáveis e democráticos (Meihy, 2010; Axworthy, 2016 [2010]).

Objetos de estudo

A obra *Uma mulher estranha*, escrita em 1971 e publicada no Brasil apenas em 2022, provocou controvérsias na Turquia por explorar assuntos considerados sensíveis, como o feminismo, ideologias socialistas, incesto, virgindade, equidade de gênero, dogmas religiosos, o domínio do patriarcado e a liberdade de expressão. Leylâ Erbil (1931–2013) entrou para a história ao se tornar a primeira mulher turca a ser considerada para o Prêmio Nobel de Literatura em 2002. Reconhecida como uma das vozes mais transformadoras na narrativa literária moderna da Turquia, ela se destacou não apenas pela habilidade meticulosa com que construía a sintaxe de suas obras, mas também por sua abordagem de tópicos que abrangem desde a condição da mulher até questões de gênero, sexualidade e o subconsciente.

Dentro do cenário de reformas e avanços trazidos pelo kemalismo, Erbil apresenta a intrincada rede de contradições e questões culturais na Turquia por meio da história de uma única família, na qual a filha (primeiro adolescente e, depois, adulta), o pai e a mãe desempenham papéis centrais. A personagem Nermin pertence a uma geração que aparentemente foi integrada à universidade de maneira natural. Contudo, quando se encontra em ambientes coletivos, é reduzida à imagem de uma menina jovem, vista como uma conquista em potencial e considerada menos inteligente do que os homens presentes nesses espaços. O sexismo evidente entre os profissionais que relutam em compartilhar espaços intelectuais com as mulheres não é o único obstáculo enfrentado pela protagonista: o conservadorismo religioso da mãe, que tenta impor os princípios islâmicos à filha, bem como o preconceito da família em relação a um homem curdo por quem Nermin se interessa, são outros momentos em que a sociedade demonstra não estar totalmente alinhada com as mudanças propostas pelo governo (Kaya, 2021).

Os pais da personagem principal personificam duas abordagens antagônicas que caracterizaram o pensamento da época: de um lado, o pai é um defensor das transformações sociais e abraça a modernidade e a influência ocidental, apesar de secretamente nutrir uma crença que julga ser superior a tudo isso. Por outro lado, a mãe personifica uma mentalidade mais conservadora e adere à convicção de que os valores religiosos devem ser evidenciados e moldar a estrutura social. No entanto, essas atitudes estão constantemente em conflito: o pai proíbe sua esposa de usar o véu, por entendê-lo um símbolo ultrapassado. A mulher, então, opta por outros acessórios, como chapéus, que desempenham uma função semelhante — e o homem não chega a questionar a presença de conservadorismo em sua ação de impedir a prática religiosa de sua esposa.

Já *Nós & eles*, da escritora iraniana Bahiyyih Nakhjavani (1948–), foi publicado originalmente em 2017, tendo sua tradução brasileira lançada em 2019. A obra explora as complexas dinâmicas entre identidade, pertencimento e preconceito ao narrar a história da diáspora iraniana por meio do ponto de vista de três gerações de mulheres cujas vidas são impactadas pela migração. A própria autora faz parte do grupo que migrou do Irã e teve suas vivências atravessadas pelo não-pertencimento.

Nessa obra, a autora aborda questões de dualidade cultural, identidade étnica e o sentimento de alienação tanto dos que deixam sua terra natal quanto dos que os recebem. A narrativa central está em torno de Bibijan, uma senhora que é convencida a deixar o Irã para visitar as filhas Goli, que vive em Los Angeles, nos Estados Unidos, e Lili, que migrou para Paris, na França. A razão que levou Bibi a nunca sair do país é a incessante procura pelo filho desaparecido na Guerra do Irã contra o Iraque na década de 1980. A matriarca se recusa a assinar a documentação que atesta a morte dele como mártir de guerra, o que lhe daria direito

a uma pensão familiar, e esvazia a herança da família com o pagamento de subornos e buscas pelo seu paradeiro. A ida de Bibijan ao Ocidente escancara feridas antigas e as diferenças culturais das vivências persas e ocidentalizadas entre mãe, filhas e neta.

O grande destaque da obra é a alternância de capítulos cuja narração se dá na primeira pessoa do plural: "nós". A explicação é feita na própria obra e se revela, ao mesmo tempo, como uma sátira aos estereótipos iranianos e também uma forma de dar voz à coletividade desta comunidade:

> A primeira pessoa do plural é obrigatória em tais situações. Nós usamos esse ponto de vista em persa para mostrar nossa modéstia, para demonstrar nossa humildade. Às vezes, é preciso admitir, também a usamos para escapar das responsabilidades, mas isso é outro assunto. A questão é que o apagamento do eu é tão vital para a sintaxe persa quanto é para nossa identidade. Nosso padrão discursivo será reconhecido imediatamente como iraniano pela obliteração de personalidade. (Nakhjavani, 2019, p. 12)

Na língua persa, o uso do pronome da primeira pessoa do plural, chamado de "plural da modéstia", é uma prática comum para expressar humildade, deferência e respeito, especialmente ao conversar com pessoas mais velhas ou em contextos formais. Essa prática está relacionada ao conceito de *ta'arof*, que inclui diversas formas de polidez e respeito no Irã. O *ta'arof* molda as interações sociais, promovendo um tom respeitoso e reduzindo o foco sobre o "eu", o que ajuda a fortalecer o relacionamento interpessoal por meio da humildade e do respeito mútuo (Akbari, 2002).

Ao envolver essa fragmentação da identidade, refletindo a multiplicidade de perspectivas, a obra implica no conceito de desrealização explorado pelo crítico Anatol Rosenfeld (1973), no qual o narrador, enquanto intermediário, é omitido no tempo e espaço do romance, dando espaço a um "Eu" autoral dentro da narrativa.

Roland Barthes (2004 [1967]) fala sobre a relação entre o enunciador e o participante do enunciado, o que nos oferece uma base teórica para compreender a forma como a obra Nakhjavani utiliza o pronome "nós" como estratégia narrativa. Assim como César desloca a posição do enunciante entre o "eu" e o "nós" para construir sua narrativa histórica, Nakhjavani utiliza a primeira pessoa do plural como uma forma de apagar o "eu" individual e amplificar a coletividade.

> [...] temos de mencionar o caso particular [...] em que o enunciador do discurso é ao mesmo tempo participante do processo enunciado, em que o protagonista do enunciado é o mesmo protagonista da enunciação [...], em que o historiador, ator quando do evento, dele se torna o narrado [...]. O exemplo mais ilustre dessa conjunção do *eu* enunciado com o *eu* enunciante é, sem dúvida, o *ele* de César. Esse célebre *ele* pertence ao enunciado; quando César se torna explicitamente enunciante, passa ao *nós* [….] a escolha do pronome apessoal não passa de um álibi retórico e que a verdadeira situação do enunciante se manifesta na escolha dos sintagmas com que cerca os seus atos passados. (Barthes, 2004 [1967], p. 169-170)

As obras oferecem uma reflexão sobre as barreiras, tanto físicas quanto psicológicas, que separam as pessoas e a busca contínua por compreensão e aceitação em um mundo cada vez mais globalizado. O direito à educação, maternidade, a busca pelo encaixe em padrões estéticos, o idealismo por justiça social, o rompimento com barreiras morais conservadoras, o apagamento da cultura e a luta contra a ocidentalização dos costumes são alguns dos aspectos observados nas narrativas que contribuem com a análise de vivências femininas entre culturas tão diversas.

A expressão da ficção

Em *O grau zero da escritura* (1971), Barthes explora a ideia de que a língua é uma estrutura social que molda, mas também limita, a criação literária dos escritores. Ela define o que é possível dizer, mas também o que não é possível. Assim, o escritor está constantemente operando dentro desses limites, tentando empurrá-los ou transgredi-los sem perder o significado ou o senso de sociabilidade que a língua proporciona.

Posiciono-me enquanto pesquisadora ocidental, diante da literatura oriunda de uma cultura distinta, sem a necessidade de apagar minhas próprias vivências e meu próprio contexto. Consciente do orientalismo estrutural que me permeia e das influências estruturais de minha formação ocidental imbricadas em minha percepção, entendo que essa condição não é uma limitação, mas uma oportunidade para um diálogo criativo. A distância cultural, longe de ser um obstáculo, é o que possibilita uma interpretação enriquecedora e única, permitindo que eu não apenas observe o outro com admiração ou estranhamento, mas que, a partir da relação dialógica, levante questões relevantes, ressignifique conceitos e encontre novas profundidades de sentido que talvez permanecessem ocultas. Como Mikhail Bakhtin pontua (2017 [1970-1971]), é exatamente essa intersecção entre a cultura do outro e a minha que cria um espaço fértil para a compreensão mútua, sem fusões unilaterais ou reduções. Isso reafirma minha capacidade de pesquisar e interpretar uma literatura distante, com respeito à alteridade, mas também com a consciência de que minha própria posição cultural é parte essencial do processo interpretativo.

> No campo da cultura, a distância é a alavanca mais poderosa da interpretação. A cultura do outro só se revela com plenitude e profundidade (mas não em toda a plenitude, porque virão outras culturas que a verão e compreenderão ainda mais) aos olhos de outra cultura. Um sentido só revela as suas profundezas encontrando e contatando o outro, o sentido do outro: entre eles começa uma espécie de diálogo que supera o fechamento e a unilateralidade desses sentidos, dessas culturas. Colocamos para a cultura do outro novas questões que ela mesma não se colocava; nela procuramos resposta a essas questões, e a cultura do outro nos responde, revelando-nos seus novos aspectos, novas profundezas do sentido. Sem levantar nossas questões não podemos compreender nada do outro, do alheio, ou de modo criativo (é claro, desde que se trate de questões sérias, autênticas). Nesse encontro dialógico de duas culturas, elas não se fundem nem se confundem; cada uma mantém a sua unidade e a sua

> integridade aberta, mas elas se enriquecem mutuamente. (Bakhtin, 2017 [1970-1971], p. 18-19)

Para Michel Foucault (1970), os discursos não são apenas formas de expressão, mas também mecanismos de poder que moldam e regulam o que pode ser dito, pensado e legitimado em um dado contexto histórico e cultural. Nesse sentido, a literatura não é apenas uma criação livre, mas uma prática discursiva situada que opera dentro de regimes de verdade e sistemas de exclusão próprios de cada sociedade. Os discursos são apropriados e reinterpretados ao longo do tempo, adaptando-se a novas linguagens e temporalidades, o que reforça sua natureza dinâmica e incorporal. No caso desta pesquisa, a análise a partir de traduções para o português insere-se em um campo discursivo que já é, por si só, atravessado por relações de poder e mediações culturais. Isso exige uma leitura que reconheça como as reinterpretações linguísticas e culturais não apenas traduzem o texto, mas o reinscrevem em novos regimes discursivos, revelando as tensões entre a originalidade da obra e sua transposição para outros contextos interpretativos.

Compreendo que, de forma coerente ao que proponho em minha análise, é preciso considerar os contextos, partindo sempre da postura de decolonização do saber. Silviano Santiago (2000) reforça que os valores eurocêntricos e ocidentais foram (e são) instaurados nas colônias de forma violenta, por meio da imposição brutal de uma ideologia, e cabe às manifestações artísticas e científicas (literárias, históricas, sociológicas e também tradutórias), produzidas pelos colonizados transgredir a herança colonial, a partir da reivindicação dos conhecimentos subalternizados pela colonialidade do saber. As traduções têm uma capacidade epistêmica significativa para criar novos espaços de enunciação, ressignificando a produção de conhecimento sob uma perspectiva eurocêntrica. Elas facilitam a decolonização epistemológica e permitem a reivindicação de decolonização política, social e econômica nas sociedades marginalizadas, expandindo o discurso. Nesse entendimento, a tradução emerge como um instrumento crucial para o acesso das pessoas subalternizadas ao conhecimento. Negar a tradução como uma ferramenta legítima e vital de estudo é, de fato, afastar o estudante não falante de determinadas línguas dos seus objetos de estudo, perpetuando a exclusividade e o elitismo acadêmico, que refletem um modelo colonial de educação. Essa abordagem não só marginaliza estudantes, mas também limita o potencial da universidade e da academia de se tornarem espaços verdadeiramente inclusivos e diversificados.

A crítica e teórica indiana Gayatri Spivak, cuja teoria é central em meu estudo, nos provoca a refletir sobre a importância da tradução para os estudos decoloniais (2005, p. 58):

> Às vezes leio e ouço que o subalterno pode falar em suas línguas nativas. Eu gostaria de poder ter essa autoconfiança tão firme e inabalável que têm o intelectual, o crítico literário e o historiador que, aliás, afirmam isso em inglês. Nenhuma fala é fala enquanto não é ouvida. É esse ato de ouvir-para-responder que se pode chamar de o imperativo para traduzir.

A valorização do trabalho do tradutor é essencial para os estudos literários, uma vez que não consiste apenas em transcrever palavras de uma língua para outra, mas também em interpretar e recriar o texto em um novo contexto cultural e linguístico. Portanto, ao explorar as manifestações femininas nas literaturas turca e iraniana por meio das traduções, busco também compreender como essas manifestações são ressignificadas e transmitidas para o

público ocidental. Meu objetivo é criar um diálogo entre as diferentes vozes e culturas, buscando expandir os horizontes da crítica literária e contribuir para a construção de um entendimento mais amplo e inclusivo da literatura mundial.

Encontrar a História na Ficção

Compreender os aspectos históricos das obras literárias estudadas em minha pesquisa transcende a mera curiosidade; trata-se de um elemento essencial para uma interpretação aprofundada das narrativas. Sem o devido entendimento do contexto histórico em que se situam, a análise das obras torna-se limitada, pois as atitudes, os posicionamentos e os pensamentos das personagens estão intrinsecamente vinculados às circunstâncias sociais e históricas de seus países de origem.

Porém, é necessária a compreensão de que, mesmo quando uma obra busca mimetizar o real, ela o faz a partir de um viés, permeado pela imaginação criativa do autor. A literatura, ao unir liberdade estética e linguagem artística, opera como um "sismógrafo" das transformações históricas, registrando de maneira singular as vivências e dinâmicas humanas. Cabe, portanto, ao leitor o papel de analisar a ficção não apenas como um reflexo, mas também como uma construtora da experiência humana (Pinto, 2024, p. 30-31).

O ser humano é o único animal que conta histórias, e essa habilidade singular nos dota da capacidade de ensinar, transmitir conhecimento e perpetuar experiências. A narração é a ponte que conecta passado e presente, permitindo que a memória seja resgatada e enriquecida. É impossível pensar na experiência humana desvinculada da narração, pois é por meio dela que interpretamos e preenchemos os espaços deixados pelas lacunas da memória, transformando vivências individuais em saberes coletivos. Contar histórias nos permite dar sentido ao vivido e perpetuar tradições, consolidando nossa condição como seres culturais.

A partir dos marcos teóricos de Bakhtin, parto da ideia de que o romance, como um todo verbalizado, é um fenômeno pluriestilístico, heterodiscursivo e heterovocal, funcionando como um sistema dinâmico de linguagens que mimetiza e reorganiza a estratificação social por meio da interação das vozes. Essa qualidade única do gênero o transforma em um instrumento que não apenas reproduz o mundo social, mas também o questiona, desconstrói e propõe novas maneiras de entendê-lo. (2015 [1936?], p. 27).

A ficção, portanto, não é um simples reflexo passivo da realidade, mas sim uma forma ativa e criativa de interação com ela, em que múltiplas vozes e perspectivas dialogam para construir significados complexos. Essa capacidade de engendrar múltiplas dimensões discursivas faz do romance um espaço privilegiado para a representação e a problematização das hierarquias e divisões sociais – como as de gênero, colonização e marginalização abordadas nas obras literárias em análise. Essa abordagem permite compreender como as relações de poder, cultura e linguagem se conectam, ampliando nossa percepção das estruturas narrativas como representações e reconstruções ativas das dinâmicas sociais. O romance, enquanto espaço para a polifonia, expande os horizontes da análise literária ao revelar as condições implícitas na formação de identidades e discursos dentro de contextos culturais específicos:

> [...] a estratificação interna de cada língua em cada momento de sua existência histórica é a premissa indispensável do gênero romanesco: através do heterodiscurso social e da dissonância individual, que

> medra no solo desse heterodiscurso, o romance *orquestra* todos os seus temas, todo o seu universo de objetos e sentidos que representa e exprime. (Bakhtin (2015 [?1936], p. 30)

Os conceitos de "referente" e "significante", desenvolvidos por Barthes (2004 [1984]), ajudam a explorar como a narrativa literária constrói sentidos e dialoga com o real. Na ficção, esses conceitos se interseccionam, uma vez que o romance, ao mobilizar elementos do passado, não busca uma reprodução literal ou objetiva do referente histórico, mas sim sua reinterpretação e ressignificação por meio de significantes estilísticos e narrativos. Assim, a história, quando transposta para a ficção, não se apresenta como um reflexo estático do real, mas como um campo de possibilidades simbólicas e discursivas onde diferentes perspectivas e vozes entram em diálogo.

As obras literárias analisadas em minha pesquisa oferecem, por meio da ficção, um espaço de interpretação e problematização dos eventos históricos. O referente, nesses romances, está ancorado nas experiências coletivas e individuais de transformação social, enquanto os significantes – as escolhas narrativas e estilísticas – revelam as marcas de suas autoras como sujeitos imersos em contextos específicos. Ao abordar eventos históricos que moldaram identidades nacionais e culturais, essas obras utilizam a literatura como uma forma de construir sentidos e questionar os discursos hegemônicos, enfatizando a complexidade das vivências e das perspectivas femininas diante de revoluções políticas e culturais. Por meio dessa interação entre referente e significante, as narrativas não apenas reconstroem o passado, mas também desvelam suas ambiguidades e contradições.

Blanchot (2005 [1959], p. 306), ao refletir sobre o autor como "um Outro" na produção literária, propõe que a escrita opera como uma prática de desapropriação do "eu", permitindo que o sujeito seja reconfigurado pelas múltiplas vozes que permeiam o texto. Essa ideia encontra ressonância nas obras literárias analisadas, que, ao dar voz à coletividade médio-oriental e às experiências femininas, deslocam o protagonismo do "eu" autoral para uma rede mais ampla e diversa de perspectivas e histórias. Paralelamente, Said, a partir do conceito de "orientalismo" (2007 [1978]), explora a ideia de outridade sob uma ótica crítica, demonstrando que a alteridade projetada pelo Ocidente sobre o Oriente não é fixa ou estática, mas está em constante diálogo com o "eu" que a concebe. Esse processo estabelece uma relação de poder e subjugação que transcende o espaço físico, influenciando profundamente a produção simbólica e as narrativas culturais.

Seligmann-Silva (2020) reforça essa perspectiva ao apontar a dialética entre afirmação cultural e universalidade, onde as narrativas literárias não são apenas um reflexo do contexto histórico, mas uma recriação dialógica onde o "eu" individual se insere em uma coletividade maior. Nesse sentido, as obras abordam não apenas as especificidades culturais, mas também questões universais de resistência, opressão e transformação social, rompendo com o binarismo entre o "eu" e o "outro":

> [...] culturas não europeias, ou seja, consideradas externas ao grande duto da tradição clássica, passaram por um processo de exotização, foram arremessadas para fora do filão do saber. […] Essa fratura originária, que está no coração mesmo do projeto de Modernidade e de sua relação umbilical com o projeto colonial, resultou em uma dissociação ontológica entre a cultura europeia e seu "logos helênico"

> e, por outro lado, as "outras culturas". Dessa história resulta uma poderosa hierarquização entre esses dois grandes grupos. [...]
> O polo emissor, aquele que institui os discursos e as leis, determina o local do "eu" e onde inicia o território do "outro". (Seligmann-Silva, 2020, p. 21)

Bakhtin (2017 [1970]) amplia essa discussão ao afirmar que todo enunciado é formado em um mundo de palavras do outro. O diálogo entre culturas, segundo ele, não implica fusão, mas enriquecimento mútuo. No caso das narrativas analisadas, o "outro" cultural não é apenas o Oriente ou o Ocidente, mas também as vozes internas das comunidades retratadas. Assim, a narrativa literária torna-se um espaço dialógico onde as vozes individuais e coletivas entram em tensão, revelando novas dimensões da experiência humana e histórica. Esse encontro de perspectivas, como apontado por Bakhtin, é uma forma de superação das unilateralidades, permitindo que as obras se tornem veículos de novas interpretações e significados, tanto para o leitor quanto para as culturas representadas.

No capítulo "A Meia Marrom", da obra *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*, Erich Auerbach (1971 [1946]) analisa como *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, transforma a narrativa literária do século XX ao romper com a linearidade tradicional e adotar o fluxo de consciência. Esse recurso revela a complexidade da experiência humana, valorizando detalhes aparentemente triviais – como a meia marrom – e evidenciando a sobreposição entre percepções subjetivas e contexto histórico, ampliando os horizontes do realismo.

Auerbach argumenta que nenhum realismo é neutro: toda representação envolve escolhas que estruturam a realidade apresentada. A caracterização, nesse sentido, revela a impossibilidade de uma descrição isenta de mediações culturais, históricas e ideológicas. Mesmo os projetos mais realistas são seleções parciais que tornam a realidade inteligível dentro de um contexto narrativo. A literatura, portanto, não é reflexo transparente do mundo, mas construção discursiva que simultaneamente revela e oculta.

A ficcionalização não representa o ser humano de forma isolada ou abstrata, mas sempre inserido em um contexto político, social e econômico em constante transformação. Por isso, o realismo literário precisa ser qualificado – como histórico, social ou psicológico –, pois são esses recortes que permitem acessar as múltiplas camadas de significado das obras (Auerbach, 1971 [1946], p. 480). As narrativas analisadas nesta pesquisa evidenciam essa perspectiva ao articularem vivências individuais com dinâmicas coletivas e estruturais, transformando o realismo em uma ferramenta crítica que constrói e interroga o real.

Importa destacar, no entanto, que nenhuma obra literária se refere diretamente a um "contexto" como algo fixo e delimitado. O que ela articula é uma experiência histórica ampla, fragmentada e múltipla, que escapa a definições rígidas. O termo "contexto" tende a restringir essa complexidade a um conjunto de condições sociais ou culturais, mas as obras operam como interfaces dinâmicas, em diálogo com diversas temporalidades e significados. Ao reinterpretar essas experiências, elas desafiam visões lineares e totalizantes do real, revelando suas contradições e múltiplas camadas.

As diferentes visões das personagens sobre um mesmo evento histórico ressaltam a pluralidade de perspectivas e a natureza subjetiva da experiência humana no contexto da história. Na obra *Uma mulher estranha*, Erbil articula essa multiplicidade de forma estrutural, dividindo o romance em quatro partes que adotam diferentes vozes e enfoques narrativos. A primeira parte é apresentada como um diário de Nermin, a filha, oferecendo uma perspectiva íntima e fragmentada que cria uma aproximação intensa entre o leitor e a noção de realidade,

conforme delineada no conceito de "real" de Roland Barthes (2004 [1967]). Para Barthes, o "efeito do real" não depende da fidelidade à realidade objetiva, mas do prestígio conferido ao que é percebido como tendo "acontecido". Trata-se de uma sugestão de autenticidade, sustentada por elementos que soam verdadeiros. O diário exemplifica essa dinâmica: embora prometa intimidade e espontaneidade, sua construção estilística oferece ao leitor uma ilusão de referência direta à experiência vivida, criando uma conexão imediata com os fatos narrados (p. 178 - 179).

O diário, com suas descrições detalhadas e subjetivas, utiliza essas marcas do "real" para envolver o leitor emocionalmente, fazendo-o acreditar que está acessando uma experiência genuína e imediata. No entanto, a forma de diário também opera dentro das limitações do que Barthes chama de "realismo literário". Ela não apenas relata os eventos, mas os estrutura de forma a transmitir significados específicos, moldados pelas perspectivas e emoções de Nermin. Esse jogo entre o registro aparentemente espontâneo e a construção literária ressalta como a ficção utiliza o real não como uma reprodução fiel da realidade, mas como um elemento estético e ideológico que enriquece a narrativa.

A segunda parte da obra assume uma narração em primeira pessoa, de tom lírico, que dá voz ao pai e expressa as contradições do impacto da Revolução Turca. A terceira parte, em terceira pessoa, centra-se na mãe, cuja resistência aos valores modernos revela o apego aos costumes tradicionais. A última parte retorna a Nermin, agora adulta, também em terceira pessoa, com uma perspectiva mais madura e crítica dos ideais políticos e sociais de sua juventude. A alternância de vozes evidencia como a revolução é percebida de formas distintas: para o pai, representa um ideal incorporado com incoerência; para a mãe, uma ameaça cultural; e, para Nermin, um processo revisto com sobriedade. Assim, Erbil apresenta a história como um campo polifônico, em constante disputa de sentidos.

De maneira semelhante, Nakhjavani, em *Nós & Eles*, também estrutura sua obra de forma a oferecer múltiplas perspectivas narrativas, incluindo a de uma voz coletiva representada pelo "nós". Essa personagem coletiva não está presente diretamente nos acontecimentos, mas atua como uma perspectiva simbólica que encapsula experiências e visões do povo iraniano, contribuindo para uma compreensão mais ampla da cultura persa.

Os capítulos dedicados a Bibi destacam a postura tradicional das mulheres mais velhas, que, apesar de sofrerem com as consequências da Revolução Iraniana, observam os eventos com resignação, valorizando as tradições e enfrentando o choque cultural imposto pelos costumes modernos ocidentais. Por outro lado, os capítulos que trazem a perspectiva de Goli, a filha mais velha de Bibi, casada e migrante adaptada à nova realidade ocidental, revelam a complexidade de uma mulher dividida entre as expectativas de gênero do novo contexto e os laços com as tradições persas, especialmente no que diz respeito à criação dos filhos. Já Lili, a filha que reside na França, manifesta uma postura de revolta e frustração, resultado tanto da opressão vivida durante a Revolução Iraniana quanto da liberdade ilusória que encontrou no Ocidente, ampliando o sentimento de descontentamento.

Finalmente, Delli, a neta estadunidense de Bibi, fornece uma perspectiva que expressa o distanciamento e a rejeição das raízes persas. Para Delli, sua herança cultural é vista como um símbolo de arcaísmo e atraso, alimentando uma raiva internalizada por perceber que essa origem sempre a tornará diferente e marginalizada sob o olhar dos colonizadores. A construção fragmentada e polifônica de Nakhjavani evidencia como a Revolução Iraniana é experienciada e reinterpretada de formas distintas, dependendo das posições geracionais, culturais e geográficas de cada personagem, oferecendo um panorama multifacetado da condição feminina em um contexto marcado por revoluções e diásporas.

Cada personagem carrega consigo um conjunto único de experiências, valores, crenças e posições sociais, que influenciam sua interpretação e reação ao evento. Essa diversidade de percepções permite que a narrativa ficcional represente não apenas o evento em si, mas também as tensões, contradições e complexidades que o envolvem. Em vez de oferecer uma única visão unificadora ou objetiva, a ficção cria um mosaico de perspectivas que dialogam, se contrapõem ou se complementam, revelando as múltiplas camadas da história. Essa abordagem não só enriquece a narrativa literária, mas também promove uma reflexão crítica sobre a maneira como os eventos históricos são vivenciados e narrados, desafiando a ideia de uma verdade única ou absoluta sobre o passado.

A hipótese de Auerbach (1971 [1946]) sobre a nova percepção da realidade narrada por Virginia Woolf, vinculada à angústia provocada pela Primeira Guerra Mundial, pode ser expandida ao se considerar as especificidades de outras narrativas do século XX e XXI. A angústia que perpassa as obras de autoras como Nakhjavani e Erbil não nasce das grandes guerras mundiais, mas sim das revoluções que marcaram seus países – a Revolução Iraniana e a Revolução Turca, respectivamente – e das condições que essas transformações históricas impuseram às mulheres em suas sociedades. A experiência de exclusão, os desafios impostos por sistemas políticos em transição e as lutas pelo reconhecimento de suas vozes enquanto mulheres geram um contexto de angústia distinto, mas igualmente transformador. Essa angústia, refletida nas narrativas dessas autoras, não apenas revisita os eventos históricos a partir de uma perspectiva particular, mas também reconfigura a percepção do real por meio das vivências subjetivas, sociais e culturais enraizadas em suas próprias histórias. Assim, suas obras dialogam com a hipótese de Auerbach, mas ao mesmo tempo a expandem, mostrando como diferentes contextos históricos e existenciais moldam novas formas de narrar e entender a realidade.

A perspectiva de Dominick LaCapra (1987, p. 142) reforça a ideia de que a representação literária do realismo moderno vai além de uma mera reprodução dos eventos históricos. Os grandes acontecimentos, como a Primeira Guerra Mundial, não se apresentam de forma explícita e cronológica, mas permeiam sutilmente as narrativas, influenciando e transformando os "momentos" da vida cotidiana. Essa interação entre a "grande história" (diacrônica) e a vida privada (sincrônica) gera uma dinâmica em que o público e o privado se entrelaçam, revelando os impactos profundos das estruturas macro-históricas na intimidade das relações e reações humanas.

Essa subversão da esfera privada pela dimensão pública é evidente nas obras literárias estudadas. Os eventos históricos – neste caso, as revoluções iraniana e turca – não apenas situam as personagens em um contexto específico, mas reconfiguram suas vidas pessoais, suas escolhas e suas emoções. Ao combinar o contexto histórico com as experiências individuais, as narrativas revelam o impacto contínuo das grandes mudanças sociais e políticas, ressaltando a complexidade das interações humanas em tempos de crise e ruptura.

Conclusão

A partir dessas reflexões, conclui-se que a ficção, longe de ser uma simples reprodução da história, emerge como um espaço de ressignificação e representação simbólica, no qual eventos históricos são reinterpretados por meio de estruturas narrativas e estilísticas que evidenciam múltiplas perspectivas. Esse enfoque revela não apenas as camadas subjetivas, culturais e ideológicas que permeiam a compreensão histórica, mas também questiona os

limites entre o real e o imaginado, ampliando as possibilidades de análise crítica sobre as experiências humanas.

Nesse contexto, o autor é compreendido como representante de uma realidade ocasional, cuja obra reflete e refrata as tensões e condições históricas, sociais e culturais de sua época. Assim, as narrativas literárias tornam-se não apenas um diálogo com o real, mas também um campo de criação de sentidos que transcendem a mera descrição factual, oferecendo novos horizontes interpretativos e ressignificando a memória histórica.

Essa é a perspectiva adotada na análise das obras *Uma mulher estranha* (1971), da escritora turca Leylâ Erbil, e *Nós & Eles*, da escritora iraniana Bahiyyih Nakhjavani. Ambas as narrativas reconfiguram eventos históricos marcantes, como a Revolução Turca e a Revolução Iraniana, oferecendo uma compreensão ampliada sobre as vivências femininas nesses contextos. Por meio da articulação entre história, memória e ficção, as obras não apenas representam, mas também questionam as estruturas históricas e culturais, revelando múltiplas perspectivas sobre os desafios enfrentados pelas mulheres em tempos de transformação sociopolítica.

Referências

AKBARI, Zahra. The Realization of Politeness Principles in Persian. **Karen's Linguistics Issues**, janeiro 2002. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Zahra-Akbari-14/publication/252820379_The_Realization_of_Politeness_Principles_in_Persian/links/573162f908aed286ca0dcdea/The-Realization-of-Politeness-Principles-in-Persian.pdf?origin=publication_list. Acesso em: 10 dez. 2024.

AUERBACH, Erich. A meia marrom; Epílogo. *In*: AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 1971 [1946], p. 459-489.

AXWORTHY, Michael. **A history of Iran**. Nova York: Basic Books, 2016 [2010].

BAKHTIN, Mikhail. **A teoria do romance I:** A estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015 [1930-1961].

BAKHTIN, Mikhail. **Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2017 [1970-1979].

BARTHES, Roland. O discurso da história (1967); O efeito de real (1968). *In*: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004 [1984], p. 163-190.

BARTHES, Roland. La mort de l'auteur (1968). *In*: BARTHES, Roland. **Le bruissement de la langue: essais critiques IV**. Paris: Seuil, 1984, p. 63-69.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escritura**. Tradução de Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1971.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 2015 [1973].

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Lyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1959].

ERBIL, Leylâ. **Uma mulher estranha**. Tradução de Marco Syrayama de Pinto. Rio de Janeiro: Tabla, 2022 [1971].

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. L'ordre du discours: leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970. Tradução de Edmundo Cordeiro, com a colaboração de António Bento. Paris: Gallimard, 1971.

KAYA, Senem Üstün. Women behind the pens: a comparative analysis of Turkish female authors from reform period to Modernism. **The Online Journal of Science and Technology**, v. 11, n. 4, p. 1-15, out. 2021. Disponível em: https://www.tojsat.net/journals/tojsat/articles/v11i04/v11i04-03.pdf. Acesso em: 20 nov. 2024.

LACAPRA, Dominick. History, Time, and the Novel: Reading Woolf's *To the Lighthouse*. **History, Politics and the Novel**. Ithaca: Cornell University Press, 1987, p. 129-149.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [1984].

NAKHJAVANI, Bahiyyih. **Nós & Eles**. Tradução de Natalia Borges Polesso. Porto Alegre: Dublinense, 2019 [2017].

MEIHY, Murilo Sebe Bom. **As mil e uma noites mal dormidas**. Rio de Janeiro: Usina de Letras, 2010.

PINTO, Júlio Pimentel. **Sobre literatura e história:** Como a ficção constrói a experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. *In*: ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I.** Brasília: Perspectiva, 1973, p. 75-97.

SAID, Edward. **Orientalismo:** o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1978].

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Tradução como método de "Disothering": para além do colonial e do especismo. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 30, n. 4, p. 19-42, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Tradução como cultura. Tradução de Eliana Ávila e Liane Schneider. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, ed. 48, p. 41-64, jan./jun. 2005.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

ZÜRCHER, Erik J. **Turkey: A Modern History**. 3. ed. Londres: I. B. Tauris, 2004 [1993].

A VIDA INVISÍVEL (2019): POÉTICAS DAS "ESCRITAS DE SI"
THE INVISIBLE LIFE (2019): POETICS OF "SELF WRITINGS"

Zeloi Aparecida Martins[1]
(https://orcid.org/0000-0002-5998-541X)
Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Stela Maris da Silva[2]
https://orcid.org/0000-0003-3228-0839
Universidade Estadual do Paraná (Unespar)

Resumo: A proposta de comunicação está no contexto das pesquisas que estamos desenvolvendo no Grupo Interdisciplinar de Pesquisa (GIPA), envolvendo as relações entre a história, a literatura, o cinema, a filosofia. A pesquisa tem como objetivo analisar a "escrita de si" a partir da obra fílmica, "A vida invisível" (2019), do diretor Karim Aïnouz, o filme faz uma passagem da obra literária *A Vida Invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha. O filme pode ser visto no contexto dos feminismos contemporâneos marcados pelos silenciamentos, invisibilidades, resistências, interditos, recusas e transgressões. O objeto de estudo são "cartas", tendo como pressuposto que podem ser consideradas fontes do texto histórico, literário, ficcional. Permitem acessar experiências compartilhadas do universo dos afetos, emoções, ideias, experiências do vivido, constituindo aberturas para o desvelamento do universo privado e público das personagens Eurides e Guida. As cartas de "escrita de si" são o fio condutor da memória das personagens. A fundamentação teórico metodológica em: Robert A. Rosenstone, Foucault.
Palavras-chaves: Escrita de Si; Cartas; Silenciamentos; Resistência; Cinema; História; Memória.

Introdução

Gostaria primeiramente de agradecer à organização do IV Seminário Internacional Crítica Feminista e Autoria Feminina pela oportunidade de apresentar o estudo sobre a obra fílmica do diretor brasileiro Karim Aïnouz a "A vida invisível" (2019)[3]. O artigo, "A vida

[1] Profª. Dra. Associada de História do Colegiado do Curso de Licenciatura em Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES - Mestrado Profissional em Artes) da Universidade Estadual do Paraná UNESPAR (Campus de Curitiba II Faculdade de Artes do Paraná - FAP). Líder do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes – GIPA/UNESPAR/CNPq). E-mail: zeloi.martins@unespar.edu.br

[2] Profª. Dra. adjunta do Colegiado do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança e do Programa de Mestrado Profissional em Filosofia (PROF-FILO), UFPR - Núcleo Unespar- Universidade Estadual do Paraná - *Campus* Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP); Membro do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa em Artes – GIPA/UNESPAR/CNPq). E-mail: stela.silva@ies.unespar.edu.br

[3] O filme A vida invisível (2019) foi produzindo por Rodrigo Teixeira, dirigido por Karim Aïnouz, roteirizado por Murilo Hauser e por Inés Bortagaray, com fotografia da francesa Hélène Louvart e direção de arte do uruguaio Rodrigo Martiren. Tem no elenco: Carol Duarte, Julia Stockler, Fernanda Montenegro, Gregório Duvivier, Marcio Vito, Flavio Bauraqui, Maria Manoella, Flávia Gusmão, Bárbara Santos, António Fonseca, Cristina Pereira, Nikolas Antunes e Gillray Coutinho. Em agosto de 2019, foi escolhido pela Academia Brasileira de Cinema para representar o Brasil no Oscar, concorrendo à cadeira de melhor filme estrangeiro. Estreou mundialmente no Festival de Cannes,

invisível" (2019): poéticas das "escritas de si", resultado dos estudos que estamos desenvolvendo no Grupo de Pesquisa Interdisciplinar em Arte (GIPA/Unespar/CNPq).

Importante compreendermos que ao trabalharmos com filmes precisamos estar atentos de que uma obra fílmica é composta por vários elementos para se tornar uma "escrita audiovisual". Expressão artística que envolve várias artes: a música, o teatro, a literatura, a fotografia, as artes visuais, aparatos da memória artificial, um mundo imaginário povoado por imagens em movimento. O cinema traz imbricado na tessitura do fazer pela imagem, constituindo, a partir de si mesmo, sua especificidade do fazer fílmico, o enquadramento, o antagonismo, as divergências, o enredo e outros elementos que o constituem. O cinema se apropria do tempo e da realidade material para contar uma história como visão. Pela tecnologia, pelo trabalho com a imagem, pode-se capturar a imagem em movimento com câmera, uma forma de transposição do "acontecimento histórico" – e, por que não acrescentar, de "vidas invisíveis" –, ou ainda os vazios aos quais a história escrita ainda não deu conta de dar a devida visibilidade histórica. A imagem fílmica, ainda que passe por manipulações, é antes de tudo realista, impregnada de significados que podem remeter a acontecimentos do passado ou do presente, tem a magia de capturar o olhar do espectador levando-o a viver uma experiência momentânea de sensações, percepções pelas imagens projetadas na tela.

Cartas como fonte documental: "documentos expressivos"

As cartas, enquanto forma de escrita de si, assumem valor expressivo e representacional. Desde a Antiguidade, são fontes literárias e históricas, embora hoje menos presentes no cotidiano. Galvão e Gotlib (2000) destacam a abundância de cartas em contraste com a escassez de estudos sobre elas, incentivando seu uso na produção de conhecimento. As cartas registram fragmentos de momento da intimidade e da história, como as de D. Pedro I à marquesa de Santos ou a carta testamento de Getúlio Vargas. Revelam afetos, distâncias e subjetividades, sendo valiosas para distintas áreas do saber.

> Enquanto gênero literário, ou como atividade reservada de alguns privilegiados, o uso de escrever cartas conheceu notável impulso entre os homens do Renascimento. Expressão de uma maior importância dos laços que se estabeleciam para além da célula familiar; do ideal de civilidade: gênero propício ao melindroso comércio de ideias, ou a confidenciar experiências de encanto, beleza e amor.
> O advento da imprensa facilitou o acesso dos letrados a antigos modelos estilísticos, acenando ainda, por vezes, com a perspectiva de uma certa notoriedade pessoal, ou com a remota possibilidade de uma compensação econômica, na venda de manuscritos (Miranda, 2000, p. 42).

Com o avanço da tecnologia e o surgimento de novas mídias, como o e-mail e as redes sociais, as cartas passaram a ser consideradas artefatos em extinção. Apesar disso, a prática epistolar ainda preserva seu valor como fonte documental. Galvão e Gotlib (2000) alertam para o possível desuso da carta, considerada preciosa tanto para os estudos literários quanto pela

em 20 de maio de 2019, e ganhou o prêmio da Mostra Um Certo Olhar (*Un Certain Regard*). O lançamento no Brasil ocorreu em 21 de novembro de 2019, pela produtora Vitrine Filmes. É uma coprodução Brasil e Alemanha, sendo realizado em parceria do Canal Brasil, Pola Pandora, Filmproduktions, RT Features e Sony Pictures.

sua elegância. No campo da história, as cartas podem ser documentos relevantes, destacamos a carta de Pero Vaz de Caminha que relata a visão do colonizador português nas terras dos povos originários do território brasileiro.

A autora Tereza Malatian (2011) ressalta o valor historiográfico dos escritos autobiográficos, como as cartas, que revelam atitudes e representações do sujeito. Elas expressam dimensões culturais e subjetivas, constituindo uma linguagem própria. Eliane Vasconcelos, com base em Angell e Freedman, classifica as cartas como "documentos expressivos", tal como diários e autobiografias. Regina Kohlrausch (2008) reforça esse caráter, destacando seu conteúdo pessoal, social e político.

No texto "A escrita de si", Michel Foucault, fala sobre a correspondência ou missiva, texto por definição destinado a outro, permite o exercício pessoal. A carta é uma operação que ocorre entre aquele que escreve e envia e o seu destinatário, devendo ser compreendida "menos como um deciframento de si por si do que como uma abertura que se dá ao outro como si mesmo" (Foucault, 2006, p. 157). Escrever uma carta é uma forma de escrita despojada que deve revelar ao destinatário a alma de quem escreve, sendo uma maneira de se oferecer ao olhar do outro. "A carta que se envia age, por meio do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como, pela leitura e releitura, ela age sobre aquele que a recebe" (Foucault, 2006, p. 153). Ela é uma forma de manifestação de si mesmo e para os outros, e é também capaz de tornar o escritor "presente" para o que recebe a carta. É maneira de se colocar face a face, pois a presença se torna imediata de um para com o outro. Escreve Foucault:

> Escrever é, portanto, "se mostrar", se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo (Foucault, 2006, p. 156).

Ponderando as colocações dos autores acima a respeito das cartas, mais especificamente destaca-se as cartas em seu aspecto documental e literário, pois podem ser consideradas como parte de uma obra.

As autoras Rosimeri de Oliveira Dias e Denize Sepulveda (2020), ao analisarem a obra fílmica "A vida invisível", chamam de "cartas fílmicas" as correspondências da personagem Guida, destacando seu papel na construção da narrativa e dos processos de subjetivação. Desse modo, assumimos o uso da expressão "cartas fílmicas" para tratar da correspondência de Guida para a querida irmã Eurídice.

As cartas fílmicas de "a vida invisível" uma experiência cinematográfica

No filme "A vida invisível", a experiência cinematográfica propicia uma imersão emocional nas trajetórias das irmãs Guida e Eurídice, separadas pela repressão familiar e pelo conservadorismo dos anos 1950 no Brasil. O filme foi dirigido por Karim Aïnouz, é uma transposição do romance *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, da escritora Martha Batalha. O filme conta a história de duas jovens com sonhos distintos — Guida, impulsiva, em busca do amor; Eurídice, introspectiva, sonhando com a música — cujos destinos são marcados por separação, silenciamento e invisibilidade. Mesmo com toda a vigilância, resolve seguir para a Grécia com um jovem pelo qual se encantou, deixando uma carta para os pais e para sua irmã,

que ficou muita entristecida. Esse foi o último contato entre elas, que passam uma vida tentando se reencontrar.

A tessitura do filme faz uma conexão com o presente. Esse período da história da sociedade brasileira foi de um conservadorismo extremo com relação à condição feminina. O diretor Karim Aïnouz fala como a questão histórica se configurou no filme,

> O filme se passa entre 1950 e 1958 assim, que é um último momento de um conservadorismo extremo com relação a condição feminina, com relação compreensão o que era a família, a família tradicional a valores de tradição.
> Então a gente focou muito na década de 50, e é muito assustador como que muitas das coisas que aquelas mulheres passavam se a gente achou que tinha acabou não acabou nada continua, assim então, isso foi uma das grandes razões que a gente decidiu também fazer um "filme histórico", para falar do presente, acho que tem algo de muito potente, a gente não falar do presente em sim, mas, falar do presente através do passado (A vida [...], 2019, 1m56s).

As irmãs personagens nasceram nesse período em que a violência em relação às mulheres era uma condição. Fizeram desse *script* o visível no cotidiano de suas vidas e rotinas. Entretanto, havia muitas situações invisíveis de suas vidas, tais como as transgressões e resistências ao modelo imposto. Isso foi demarcado logo nas primeiras cenas entre elas, e na sequência da trama, nas procuras incansáveis de si mesmas, da música, da autonomia, das suas inteligências, do respeito por seus corpos, do respeito nas relações homem e mulher.

As cartas escritas por Guida à irmã, nunca entregues por terem sido interceptadas pelo pai e pelo marido de Eurídice, são elementos centrais da narrativa. Elas registram fragmentos de sua vida e sentimentos, constituindo uma escrita de si e um elo emocional não correspondido. Essas "cartas fílmicas" revelam o cotidiano íntimo de Guida e funcionam como testemunhos da opressão vivida, ao mesmo tempo em que marcam uma forma de resistência e tentativa de reconexão. Ao trazer o passado à tona, a obra também reflete sobre questões atuais, revelando como muitos atos de violências contra as mulheres persistem. Assim, a carta, enquanto recurso narrativo e documento expressivo, ganha força simbólica na construção da memória e da subjetividade feminina.

As cartas assumem um papel relevante na trama, pois constituem um caminho definido no roteiro que estabelece a relação da escrita de si, seja de Guida na escrita de suas cartas, seja de Eurídice, vivendo sem notícias da irmã no seu cotidiano doméstico.

A escrita invisível de Guida

As cartas de Guida tiveram um papel tão importante na narrativa quanto as personagens. Por sua natureza, uma carta já traz consigo uma impossibilidade, ou seja, o não poder voltar no tempo para se comunicar, e ao mesmo tempo não poder ir ao encontro do destinatário. Tanto na história como na literatura, são textos escritos, mas em um filme podem ser escritas na forma de imagens. Nas cenas do filme, vemos as impossibilidades de comunicação, encontros, na escrita das cartas de Guida e nos seus textos falados. Ela descreve para a irmã os seus sentimentos, as suas experiências, as suas memórias, os seus fracassos, conta sobre os seus amores, sobre a nova família, seus trabalhos, enfim, a sua vida, seu fluxo

de pensamentos, que por vezes aparece na voz *over*. Elas permanecem ligadas, na solidão da falta da outra, mas distantes fisicamente, o que fica muito evidente e visível, especialmente, nas cenas de personificação das cartas que assumem as histórias de escrita de si.
Três eixos foram definidos para analisar essas cartas: escrita de si como posição reflexiva, como documentos expressivos e como verdade de si.

Escrita de si — Posição Reflexiva

As cartas revelam a intimidade de Guida, sua dor, ilusões e transformações pessoais. Em trechos como "Cada dia sou menos Guida" e "Me despeço, Eurídice", notam-se reflexões sobre identidade, fracassos e saudade. A escrita assume um caráter existencial, em que a distância da irmã intensifica a percepção de si mesma.

Escrita de si — Documentos Expressivos

Outras cartas apresentam o cotidiano de Guida: o nascimento de seu filho, os trabalhos que realiza, a convivência com Filó e outras mulheres. A vida dura é descrita com simplicidade e sinceridade, evidenciando os vínculos afetivos e as pequenas vitórias diante das dificuldades.

Escrita de si — Como Verdade de Si

Guida compartilha suas verdades mais profundas, como na carta em que reconhece ter construído uma nova família com base no amor e não no sangue. A despedida, na última carta, carrega o peso do esquecimento e da exclusão: "A partir de hoje Ana Margarida Gusmão não existe mais".

As cartas fílmicas, ao revelarem camadas subjetivas e sociais da personagem, tornam-se dispositivos narrativos potentes de construção da alteridade, da memória e da resistência.

Considerações finais

As cartas, como observa a historiadora Tereza Malatian (2011), revelam momentos fugazes e despertam desejos contraditórios de preservação e destruição. Em "A vida invisível" (2019), Guida expressa em suas cartas esse conflito: escreve sobre a dor, o desejo e a liberdade de uma vida marginalizada, endereçando-se especialmente à irmã Eurídice. Sua escrita de si, íntima e sensível, permaneceu oculta — guardada em segredo por três homens: o pai, o marido e o filho de Eurídice. A senha da caixa de cartas, ligada à data de um casamento que marcou o início da invisibilidade das irmãs, simboliza esse silêncio imposto. Somente após a morte do marido, Eurídice teve acesso às cartas de Guida, as quais foram entregues pelo seu filho. A irmã, somente nesse findar de sua vida, passou a ter o domínio das cartas que foram destinadas a ela, vestígios da vida, dos laços estabelecidos, dos afetos experimentados por Guida, ou seja, da sua escrita de si.

> O que é isto?
> São umas cartas.
> São pra você, mãe.
> São de quem?
> Guida Gusmão. (Dias e Sepulveda, 2020, p. 117).

Referências

"A VIDA invisível", de Karim Aïnouz, concorre a uma vaga no Oscar 2020. [S. l.: s. n.], 1 set. 2019. 1 vídeo (6 min.). Publicado pelo Canal Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m8OtO9Pr4LE. Acesso em: 17 jun. 2025.

BATALHA, Martha. **A Vida Invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

DIAS, Rosimeri de Oliveira; SEPULVEDA, Denise. "A vida invisível": Por entre cartas, corpos de mulheres e processos de subjetivação. **Revista Digital do LAV**, v. 13, n. 2, p. 100-125, 2020. http://dx.doi.org/10.5902/1983734843874. Acesso em: 17 jun. 2025.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. *In*: MOTTA, M. B. da (org.). **Ética, Sexualidade, Política**: Michel Foucault. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

GALVÃO, Walnice Nogueira; GOTLIB, Nádia Battella. **Prezado, senhor, prezada senhora**: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KOHLRAUSCH, Regina. Gênero epistolar: a carta na literatura, a literatura na carta, rede de sociabilidade, escrita de si. **Letrônica**, v. 8, n. 1, p. 148-155, 2015.

MALATIAN, Tereza. Narrador, registro e arquivo. *In*: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. de (org.). **O Historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto 2011.

MARTINS, Zeloi Aparecida. A escrita de si nas cartas fílmicas da obra fílmica a vida invisível (2019):do diretor Karim Aïnouz. *In*: ALVES, Lourdes Kaminski; CRUZ, Donizeti da; COSTA, José Carlos da. (Org.). A escrita de si e as estéticas contemporâneas. Vol.VII Campinas, SP: Pontes Editores, 2024. p. 277-296.

REIS, Tiago. C. P. Miranda dos. A arte de escrever cartas: para a história da epistolografia portuguesa no século XVIII. *In*: Galvão, W. N.; GOTLIB, N. B. **Prezado, senhor, prezada senhora**: estudos sobre cartas. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 41-54.

VASCONCELOS, Eliane. Intimidades confidências. **Tereza**: Revista de Literatura brasileira, São Paulo, v. 8, n. 9, p. 372- 389, 2008. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116762/114319. Acesso em: 17 jun. 2025.

Filmografia

A VIDA invisível. Direção: Karim Aïnouz. Produção: Canal Brasil, Pola Pandora Filmproduktions, RT Features e Sony Pictures. 1 vídeo (139 min.), son., color., 2019.

EIXO 2:
2. FEMINISMOS, RESISTÊNCIA E (RE)EXISTÊNCIA

“ESCREVIVÊNCIA” COMO (RE)EXISTÊNCIA EM *PONCIÁ VICÊNCIO*, DE CONCEIÇÃO EVARISTO

“Escrevivência” as (Re)Existence in Ponciá Vicêncio by Conceição Evaristo

Frederico Sales[1]
https://orcid.org/0009-0001-8207-143X
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Introdução

O presente trabalho faz parte da comunicação apresentada em maio de 2025 no IV Seminário Internacional de Crítica Feminista e Autoria Feminina: representações e práticas feministas, inscrita no Simpósio **“Escritas de Si de autoria feminina nas mais abrangentes poéticas”.** O objetivo é analisar o romance *Ponciá Vicêncio* (2003), de Conceição Evaristo, a partir de uma perspectiva feminista interseccional (Crenshaw 1991; Akotirene, 2019), articulado ao conceito de Escrevivência (2005) proposto pela própria autora. Ademais, busca-se problematizar o modo como a narrativa é tecida por intermédio de experiências marcadas por gênero, raça e classe, evidenciando a escrita como espaço de (re)existência, memória e denúncia das múltiplas opressões vividas pelas mulheres negras no Brasil.

A obra em questão de Conceição Evaristo se inscreve em um projeto literário e estético singulares que estabelecem em sua própria existência um ato político, preenchendo lacunas históricas aprofundadas por séculos de escravização e de racismo estrutural no Brasil, indissociáveis da vida da produção intelectual da autora. Através da evocação de memórias pessoais de mulher negra e da coletividade afro-diaspórica brasileira à qual pertence, a autora mobiliza sua escrita de forma interseccional para fazer emergir denúncia, revelação e (re)construção identitária. Nesse contexto, sua criação literária apresenta-se enquanto ferramenta de resistência ativa, de transformação e emancipação social. Como afirma categoricamente Evaristo em uma de suas entrevistas: *”O que a história e a ciência não nos oferecem, a literatura pode oferecer, o vazio histórico é preenchido pela ficção”* (2020). Assim, esta análise concentra-se especificamente nesta obra seminal onde a autora desenvolve a oralidade poética de sua escrevivência por meio da trajetória de personagens que (re)constroem as complexidades identitárias, pessoais e coletivas, afrodiaspóricas no Brasil. Para tanto, Evaristo articula a memória ancestral aliada à oralidade em prosa poética destacando sua qualidade estética e consolidando-se como uma das escritoras negras de maior relevância na contemporaneidade.

Perspectivas Teóricas Fundamentais

A análise que propomos do livro *Ponciá Vicêncio*, de Conceição Evaristo, insere-se em um fértil diálogo crítico com teóricas e teóricos fundamentais para a discussão interseccionalizada abrangendo raça, gênero e classe através da evocação da memória pessoal e coletiva. O arcabouço teórico proposto não aspira somente iluminar a narrativa evaristiana,

[1] Mestrando em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e Professor de língua francesa na instituição Aliança Francesa. Atua nas áreas de literatura comparada, crítica feminista, estudos autobiográficos e tradução. E-mail: frederico.sales@ufms.br

mas também revelar suas camadas de significação política, estética e de linguagem em território de incessante disputa, destacando a relevância da obra de Evaristo para construção de subjetividades afrodiaspóricas na literatura brasileira e instaurando em meio ao apagamento histórico a (re)existência de suas memórias.

Segundo Evaristo, "a escrevivência não a escrita do eu, é a escrita de um nós" (Evaristo, 2005, p. 210), carregada de uma dimensão coletiva, é marcada pelas experiências históricas, corporais e afetivas do povo negro, sobretudo das mulheres. A memória do corpo torna-se, assim, matéria literária e política que aliada ao conceito de interseccionalidade, ou seja, o exame das opressões que se entrecruzam, ao invés de um empilhamento e desigualdades (Akotirene, 2019), é fundamental para compreendermos as múltiplas formas de opressão que incidem, de maneira mais intensa, sobre a mulher negra periférica, historicamente marginalizada tanto nas pautas do feminismo branco, de base eurocentrada, quanto nas disputas por visibilidade sociopolítica no interior do movimento negro. Tal contexto torna premente a criação de novas epistemologias e reflexões que fujam à falácia do *identitarismo*, termo que por sua vez, segundo a filósofa e ativista Djamila Ribeiro, é usado de forma pejorativa pelo discurso dominante para deslegitimar demandas específicas baseadas em raça, gênero, sexualidade e classe (2017), a partir de celeumas que confundem o entendimento da opinião pública sobre a urgência de necessidades específicas para corpos e coletivos plurais, colocando, neste aspecto, o identitarismo como antípoda de novas epistemologias que abrangem o conceito de interseccionalidade, Ribeiro vai além nos dizendo que:

> Aqueles que sempre foram ouvidos, quando veem outros sujeitos tomando a palavra e tendo consciência de seus lugares de fala, costumam se sentir ameaçados. A luta pelo direito ao próprio discurso passa a ser atacada como 'vitimismo' ou 'identitarismo', como se fosse uma tentativa de privilégio e não de justiça. (Ribeiro, 2017, p. 49).

Neste contexto, Evaristo transgride o *status quo* patriarcalista branco ao reivindicar sua (re)existência enquanto mulher negra através da *escrevivência.* A resistência em Evaristo assume, então, seu caráter polissêmico, transformando-se, literalmente e pela oralidade, em (re)existência. A noção de *escrevivência* articula a experiência pessoal plasmada na figura de Ponciá Vicêncio e tantas outras personagens de seu universo ficcional, isto porque, como afirma a própria autora "não há nada em meus textos que não parta de vivências íntimas, das memórias coletivas e dos silêncios impostos pela história" (2020). A escrita de Conceição Evaristo transcende o âmbito das vivências individuais e adquire um caráter autosociobiográfico, ao articular experiências pessoais às dimensões coletivas da existência. Nesse sentido, sua produção se aproxima da definição proposta por Annie Ernaux, que afirma: "escrever a partir de si mesma não é escrever apenas sobre si, mas sobre o mundo que nos atravessa" (2022, p. 34). A literatura de Evaristo, portanto, configura-se como um gesto político de inscrição de si que também convoca a memória e a experiência de um corpo social marcado por raça, gênero e classe. Ernaux, assim como Evaristo, atravessa a sociologia para construção da memória coletiva em seus textos concluindo que: "não é autobiografia, nem sociologia, mas algo que está entre os dois, uma autosociobiografia" (2022) transformando, assim, a escrita em ato político e de resistência e reivindicação das memórias pessoais e coletivas caracterizado por uma narrativa transpessoal, ou seja, Evaristo evoca as vivências e memórias de todas as suas personagens em busca da criação de sua própria identidade literária, individualidade e coletividade que são inseparáveis, como se vê na própria descrição da personagem de Ponciá Vicêncio:

> E ela se via menina, menina que nunca havia deixado de ser. Sentia-se muitas. Uma menina que se sabia triste, órfã de pai vivo, de mãe muda e de um irmão distante. Uma mulher só, carregando uma menina dentro de si. Sentia-se também outras mulheres, mulheres que ela conhecia, que ela via, que ela imaginava, mulheres que ela nem sabia que existiam. Sentia-se mulher de um tempo de agora e de um outro tempo que existia antes dela. [...] Todas habitavam dentro dela. (Evaristo, 2003, p. 15)

A escrevivência, portanto, não se limita a um estilo literário; é um modo de (re)existência que desafia silenciamentos históricos e sociais. Complementar à essa perspectiva e dentro do contexto afrodiaspórico brasileiro de Ponciá Vicêncio, Lélia Gonzales (2020) demonstra como "o racismo estrutura relações, define acessos e molda subjetividades" (p. 55) de forma profunda e sistêmica. Sua análise revela que o racismo não é um fenômeno isolado, mas um eixo organizador das relações sociais escavadas por Evaristo em um Brasil profundo de memórias coloniais, aspecto explorado na trajetória de Ponciá e de sua família pela sua escrita enquanto mulher negra herdeira do capital cultural (Bourdieu, 1979) de uma sociedade pós escravocrata, racista e sexista. Lélia Gonzalez também contribui significativamente com esse debate a partir da formulação do termo *pretoguês,* definido pela autora como "herança linguística dos povos escravizados" (1980, p. 70). Este termo é central na construção da linguagem em Evaristo pois caracteriza a escolha da autora pela oralidade pujante presente em alguns de seus textos, o *pretoguês.* Em outras palavras, fazer emergir uma linguagem própria, fruto da fricção da norma culta de matriz colonial com as diversas línguas africanas em diáspora, esse fenômeno aparece na obra da autora, por exemplo, no uso de "a gente" como sujeito coletivo em: *"Eles combinaram de nos matar, mas a gente combinamos de não morrer"* de *Olhos d'água* (2014, p. 28) ou em *Ponciá Vicêncio:* "A mãe ensinava a menina a trabalhar e a sofrer calada. É assim mesmo, fia, a gente nasceu foi pra trabalhar" (2003, p. 29). Outras características que desconstroem a norma culta em detrimento da oralidade, como termos regionais, afrodiaspoóricos e a economia linguística são frequentes na obra literária da autora.

Por intermédio da oralidade para expressar a realidade de suas vivências pessoais e coletivas, a opção pela oralidade em Evaristo transgride a norma culta e é, por sua vez, alvo de inúmeras críticas por parte de porta-vozes defensores da norma culta, o que escancara as diversas formas de racismo estrutural e linguístico ainda muito presentes no Brasil, mas que sobretudo procura descredibilizar e reduzir a importância emancipatória da escrevivência evaristiana.

Ao passo que Evaristo transgride e é, por vezes, alvejada pela crítica, por "deformar" a norma culta, aprendemos desde cedo a apreciar as "deformações" léxico gramaticais de Graciliano Ramos em *Vidas Secas,* notadamente um autor branco da típica classe média rural nordestina. Assim, o projeto literário evaristiano coloca em questão e provoca o cânone quando altera a linguagem formal-dominante, o que segundo a autora é indissociável de seus personagens e suas realidades concretas, a oralidade assume então um papel estético determinante na construção da prosa poética ressurgente de Evaristo:

> Ponciá carregava no corpo as marcas dos Vicêncios. Marcas de senzala, de chicote, de silêncio. A avó lhe contara histórias de correntes quebradas, mas as mãos dela ainda sentiam o peso invisível dos ferros. Na cidade, aprendera que sua pele era um muro, sua fala, um desvio. Os olhos brancos a atravessavam sem ver, enquanto ela, mulher negra,

> era obrigada a decifrar todos os códigos daqueles que lhe negavam até o direito de existir. Sua voz, quando saía, vinha carregada dos ritmos da roça, das cantigas de sua mãe, da gramática do corpo que a escrita dos livros nunca capturaria. (Evaristo, 2003, p. 45, 46)

A discussão precedente ganha maior complexidade com a soma do conceito de interseccionalidade para compreensão do projeto literário de Evaristo, proposto por Carla Akotirene (2018) como "política de disputa por reconhecimento e redistribuição" (p.18). Longe de ser uma simples sobreposição de opressões, a interseccionalidade em Evaristo mostra como raça, gênero e classe se entrelaçam para criar experiências específicas de marginalização e resistência, notadamente convertidas e mais aparentes sobre corpos de mulheres negras periféricas, muitas vezes relativizadas pelo "feminismo branco", que prioriza questões de gênero em detrimento das questões raciais, por exemplo. Essa visão de interseccionalidade é reforçada por Maria Lugones (2020), que argumenta que *"raça, classe e gênero são categorias inseparáveis"* (p. 52), de modo a produzir subjetividades e violências particulares que demandam estratégias e epistemologias novas e mais específicas, que façam emergir, a priori, a potência artística daqueles que foram silenciados por quatro séculos de escravização. Portanto, *Ponciá Vicêncio* dispõe em sua construção as diferentes formas de opressão e seus atravessamentos em suas personagens.

Neste aspecto interseccional, sublinhado em corpos de mulheres negras, Cida Bento (2022) e Sueli Carneiro (2023) acrescentam camadas cruciais a essa análise. Bento desvenda o *pacto da branquitude*, mostrando como "a mulher negra sustenta estruturas sociais desiguais" (p. 14), enquanto Carneiro desvela o racismo como *"dispositivo de poder que institui dicotomias valorativas baseadas na pigmentação cutânea"* (p. 31-32). Essas reflexões ecoam na personagem Ponciá, cujo corpo e história são marcados por essas hierarquias. Este aspecto fica evidente no trecho abaixo:

> Ponciá olhava para as mãos calejadas e via as mãos da mãe, da avó, de todas as mulheres que vieram antes dela. Mãos que plantaram, colheram, amamentaram filhos alheios. Mãos que nunca foram delas, mas que, mesmo assim, teciam sonhos. (Evaristo, 2006, p. 112).

Por fim, as contribuições de Judith Butler (2003) e Michel Foucault (1975) permitem explorar a materialidade do corpo na narrativa. Butler propõe que *"o corpo nunca é apenas biológico, mas sempre construção social performativa"*, ideia que ressoa na representação de Ponciá como um corpo racializado e generificado. Foucault, por sua vez, revela como *"o poder se inscreve nos corpos"*, mas também aponta que *"onde há poder, há resistência"* — dualidade que estrutura a trajetória da protagonista, que mesmo marcada pela opressão, encontra formas de insurgência.

Esse conjunto teórico não apenas desvenda as complexidades de *Ponciá Vicêncio*, mas também posiciona a obra como um farol crítico para pensar as interseccionalidades que moldam a experiência negra (sobretudo feminina) no Brasil. Por meio dessa lente, a narrativa de Evaristo faz do literário um potente instrumento de descolonização do pensamento e da memória.

Identidades em Travessia: Análise das Personagens em *Ponciá Vicêncio*

A escrevivência em Evaristo (re)elabora o ato de escrever para se tornar prática política, como explica a autora em entrevista (2020):

> Não há nada em meus textos que não parta de vivências íntimas, das memórias coletivas e dos silêncios impostos pela história. Escrevo com o corpo, com a pele, com os sentidos. (Evaristo, 2020).

Em *Ponciá Vicêncio*, essa estética se materializa na transformação da oralidade em prosa poética e na transmutação de experiências cotidianas do povo afro-diaspórico em substância literária densa e repleta de simbologias. A obra opera como *dispositivo de contra-memória* que desafia narrativas hegemônicas, como evidenciado na passagem:

> Sim, ela era escrava também. Escrava de uma condição de vida que se repetia. Escrava do desespero, da falta de esperança, da impossibilidade de travar novas batalhas, de organizar novos quilombos, de inventar outra e nova vida." (Evaristo, 2003, p. 84).

Aqui, a escravidão é ressignificada como condição contemporânea, demonstrando como o passado colonial persiste no presente através de novas formas de opressão. A obra de Conceição Evaristo constrói um mosaico de personagens que encarnam diferentes facetas da experiência afro-diaspórica, cada uma representando formas distintas de habitar e resistir às marcas da colonialidade. Através de Ponciá, Luandi e Nêngua Kainda e outras personagens marcantes, a autora tece um painel complexo de estratégias de (re)existência, onde corpo, memória e ancestralidade se entrelaçam em narrativas potentes.

Ponciá Vicêncio emerge como a encarnação mais crua da escrevivência, seu corpo deformado transforma-se em palimpsesto onde se inscrevem violências históricas perpetradas contra inúmeros corpos negros. Sua jornada migratória da zona rural para a cidade revela a ilusão da mobilidade social: as marcas da racialização a perseguem como sombras indeléveis. A mão deformada, elemento central da narrativa, opera em três dimensões simbólicas simultâneas: como marcador físico da diferença racializada, como metáfora da memória traumática coletiva, e paradoxalmente, como emblema da resistência corporal. Esta ambiguidade revela o paradoxo central da personagem, quanto mais tenta apagar suas marcas, mais elas se afirmam como testemunho vivo de histórias silenciadas, reveladas com muita clareza pela autora neste trecho:

> A mão direita de Ponciá, retorcida como um galho seco, era o que os brancos viam primeiro. Alguns torciam o nariz, outros riam. Ela tentava escondê-la sob o avental, mas quanto mais a ocultava, mais a mão parecia gritar: “Estou aqui. Sobrevivi”. (Evaristo, 2003, p. 92).

Em contraponto geracional e político, Luandi representa a terceira geração que transforma a dor herdada em combustível para ação política. Seu "fogo" simbólico não é mera metáfora de destruição, mas sim complexo símbolo que engloba: a herança viva da luta ancestral, a emergência de uma consciência crítica sobre classe e raça, e sobretudo, a possibilidade concreta de transformação radical, Evaristo evoca o fogo como simbologia direta à ancestralidade, seja na imagem da brasa que espera ser reacendida no fogão à lenha, seja no cozimento das peças de barro que marcam a passagem do barro para uma peça de arte que carrega, silenciosamente em sua estrutura, a ancestralidade e a força artística de sua coletividade, território em movimento.

Enquanto Ponciá carrega o peso do passado em seu corpo, Luandi o transforma em arma de futuro, sua postura desafia não apenas as estruturas de poder, mas também a resignação da própria família. Ao se deparar com a imagem do soldado Nestor em sua chegada à estação da cidade, Luandi se dá conta de que, assim como o soldado, ele também poderia chegar aquele patamar, e através de uma trajetória envolvendo o trabalho duro e seu próprio letramento Luandi alça seu lugar entre as "pessoas de bem" e volta à Vila Vicêncio para reencontrar sua família. Condição possível graças à sua força de vontade, revolta, e ao desejo de reencontrar sua irmã Ponciá e de garantir à sua mãe uma vida mais digna. Desdobramento que contrasta diretamente com as personagens do marido de Ponciá e do cafetão que mata Bilisa, a mulher pela qual Luandi se apaixona, evocando interseccionalmente, a conformidade ao sistema estruturalmente racista e excludente, ao qual jovens e adultos negros sem escolaridade são submetidos, e a violência marginal imposta à coletividade negra brasileira desde dita abolição da escravatura no Brasil. Este trecho do romance sintetiza algumas dessas camadas:

> Para Luandi, na medida em que o seu maior desejo se estava realizando, os dias futuros seriam de um tempo bem-vindo, queria ele acreditar, apesar da dor, apesar da imagem da estrela apagada na noite triste de seu peito. Agora ele era um soldado. Tinha o poder de mandar. Tudoseria mais fácil, até para procurar a irmã. Fardado, com a roupa do poder, entraria em qualquer lugar, seria respeitado por todos. E quem soubesse de Ponciá Vicêncio, ah, quem soubesse de sua irmã, haveria de falar! Ah! haveria de falar! (Evaristo, 2003, p.122).

Nêngua Kainda, embora aparentemente secundária, cumpre papel estrutural na narrativa como guardiã da ancestralidade. Personagem-ponte entre África e diáspora, ela corporifica saberes tradicionais africanos que resistem à assimilação. Nêngua é ao mesmo tempo que garante a continuidade cultural por intermédio de gestos, cantos e memórias, simboliza a presença viva de um passado que o projeto colonial tentou apagar. Sua atuação discreta, mas constante funciona como antídoto contra a desmemória imposta pelo racismo estrutural e apagamento histórico. A importância desta personagem fica evidente neste trecho em que Luandi a procura de retorno a sua vila de origem:

> Foi também nesses dias de espera que Luandi foi visitar a velha Nêngua Kainda e pedir a bênção dela. A mulher sempre velha, muito velha como o tempo, parecia uma miragem. Só os olhos denunciavam a força não pronunciada de seu existir. O som de sua boca era quase inaudível, enquanto seu olhar penetrante vazava todo e qualquer corpo que se apresentava diante dela. Nêngua Kainda, falando a língua que só os mais velhos entendiam, abençoou Luandi […] Ria dizendo que o moço estava num caminho que não era o dele. Que estava querendo ter voz de mando, mas de que valeria mandar tanto, se sozinho? Se a voz de Luandi não fosse o eco encompridado de outras vozes-irmãs sofridas, a fala dele nem no deserto cairia. Poderia, sim, ser peia, areia nos olhos dele, chicote que ele levantaria contra os corpos dos seus. (Evaristo, 2003, p. 93, 94).

Através da triangulação das personagens em questão, é possível à verificação em Evaristo a construção de uma geografia afetiva e política onde diferentes estratégias de resistência dialogam e se complementam. Se Ponciá representa o corpo marcado pela história, Luandi encarna a ação transformadora, e Nêngua, a sabedoria ancestral que alimenta ambos. Juntas, essas vozes tecem um coro polifônico que desafia narrativas hegemônicas e afirma a potência da escrevivência como prática de liberdade e (re)existência.

Conclusão: Escrevivência como prática emancipatória

A análise de *Ponciá Vicêncio,* sob à luz da escrevivência evaristeana, revela-se não apenas como exercício crítico, mas como ato político emancipatório de descolonização literária. Evaristo, ao costurar memória ancestral, oralidade e interseccionalidade, retoma em seu projeto literário o eco de vozes silenciadas por séculos de diáspora e escravização, reconstrói memórias individuais e coletivas e estetiza em sua oralidade poética a potência criadora e subversiva frente à norma culta e aos dispositivos de poder. Neste aspecto, a escrevivência em Evaristo resulta na prática da liberdade, pedagogia afetiva ancestral e epistemologia insurgente.

A literatura de Evaristo, não apenas ocupa espaços de fala, mas elas os recria, descoloniza e os transforma em caminhos para sua emancipação, enquanto mulher negra, e de sua coletividade. Suas personagens, carregadas de simbologias que se entrecruzam interseccionalmente, nos revelam não somente a grande variedade de opressões sistémicas e de estigmas estruturais que ainda oprimem a coletividade afrodiaspórica no Brasil, mas principalmente a trama que constrói novos horizontes e suas subjetividades em emancipação, como afirma a autora: "O vazio histórico é preenchido pela ficção" (Evaristo, 2020), e é neste preenchimento, sempre inacabado, sempre coletivo, que reside a potência literária e sua infindável capacidade de (re)existir em e com outros corpos negros.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. 4. ed. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2006.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. 4. ed. São Paulo, SP: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora 34, 1985.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**. Edusp, 2007.

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

Canal Leituras Brasileiras. **Conceição Evaristo: escrevivência.** YouTube, 6 abr. 2020. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY&t=11s. Acesso em: 6 maio 2025.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

CRENSHAW, Kimberlé. **Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color.** Stanford Law Review, Stanford, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

ERNAUX, Annie. **A escrita como uma faca**. Tradução de Marília Garcia. São Paulo: Fósforo, 2022.

EVARISTO, Conceição. "A língua portuguesa no Brasil tem uma pluralidade. Nós falamos o pretuguês, e a língua que vem de África atravessa a língua portuguesa como resistência, como reinvenção." **Entrevista concedida à Fundação Perseu Abramo**. Publicado em: 28 jan. 2025. Disponível em: https://fpabramo.org.br. Acesso em: 17 jun. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória.** Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 78–80.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e etnia: uma escre(vivência) de dupla face**. *In*: SCHNEIDER, Liane; BRANDÃO, Ignácio (Orgs.). Mulheres no mundo: etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia, 2005. p. 201–212.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética da nossa afro-brasilidade**. *In*: DUARTE, Constância Lima (Org.). Escritoras brasileiras do século XX. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 261–270.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014. p. 28.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio.** 1ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2003.

EVARISTO, **Conceição. Poemas da recordação e outros movimentos.** Belo Horizonte: Mazza Edições, 2008.

EVARISTO, Conceição. **Escrevivência**: a escrita de nós. Organização de: Florencia Garramuño e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Trad. Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano.** Organização de Flavia Rios e Márcia Lima. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet.** Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LUGONES, María. **Colonialidade e gênero.** *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

UM SER MULHER VISTO COMO O OUTRO: IMAGEM DO EU LÍRICO MASCULINO EM "MULHER DE VERMELHO", DE ANGÉLICA FREITAS

A woman seen as the other: image of the lyrical male self in "woman in red", by Angélica Freitas

Jaciane Muniz de Aguiar[1]
https://orcid.org/0000-0002-4791-872X
Universidade Federal de Uberlândia

Yanne Maira Silva[2]
https://orcid.org/0000-0002-4403-0565
Universidade Federal de Uberlândia

Walisson Oliveira Santos[3]
https://orcid.org/0000-0003-3907-4763
Universidade Federal de Minas Gerais

Introdução

Este artigo tem como objetivo analisar as representações do "ser mulher" e as imagens de um eu lírico masculino a partir do poema "mulher de vermelho", presente no livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2017), de Angélica Freitas.

Publicado pela editora Cosac Naify e reeditado em 2017 pela Companhia das Letras, o livro foi premiado como melhor obra de poesia pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2012. A obra aborda questões centrais da sociedade contemporânea, com ênfase na condição da mulher moderna — tanto na forma como ela se vê quanto na maneira como é vista —, conforme aponta Rodrigues (2015).

No poema em questão, Angélica Freitas utiliza recursos como a ironia e a crítica social para representar uma situação aparentemente banal: uma mulher opta por vestir um vestido vermelho. A reação do eu lírico masculino diante dessa escolha revela não apenas sua surpresa, mas também a leitura reducionista e enviesada que ele projeta sobre o feminino. Através dessa dinâmica, a autora evidencia os estereótipos e as expectativas sociais que incidem sobre os corpos femininos, submetendo-os a constantes julgamentos e interpretações com base na aparência e no comportamento. Desse modo, o poema ultrapassa a descrição de um ato cotidiano, tornando-se um espaço de reflexão sobre as imposições sociais e o olhar normativo que pesa sobre as mulheres.

[1] Mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros. Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Diretora Municipal em São João da Ponte/MG. E-mail: jacianemuniz@yahoo.com.br. Bolsista CAPES.

[2] Mestra em Letras: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros, onde atualmente também atua como professora. Doutoranda em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. E-mail: yanne.silva@ufu.br. Bolsista CAPES.

[3] Mestre em Letras: Estudos Literários (Unimontes), e atualmente cursa doutorado na mesma área pela UFMG. E-mail: prof.walissonoliveira@gmail.com. Bolsista CAPES.

O trabalho está dividido em dois eixos. O primeiro se dedica à contextualização da poesia de Angélica Freitas, com destaque para sua relevância dentro do panorama literário contemporâneo e para a maneira como sua obra tensiona questões de gênero e linguagem. O segundo eixo propõe uma análise detalhada do poema *Mulher de vermelho*, com foco na construção do eu lírico masculino. Por meio dessa figura, a autora dá visibilidade a um olhar crítico — e frequentemente distorcido — sobre a mulher, interpelando seus comportamentos e escolhas a partir de um ponto de vista masculinizado. A cor vermelha, símbolo central do poema, é examinada como marca de desejo, provocação ou poder, enquanto a personagem feminina é deslocada da condição de simples objeto de observação para se tornar um território de disputa simbólica. Nesse processo, a ironia funciona como ferramenta de questionamento dos estereótipos de gênero e revela a complexidade — e a fragilidade — de um eu lírico que, ao mesmo tempo em que tenta interpretar, expõe suas limitações e contradições.

A poesia de Angélica Freitas

Angélica Freitas, poeta e tradutora brasileira, nasceu em Pelotas, em 1973. Formada em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), já viveu em países como Argentina, Holanda e Bolívia, e atualmente reside em uma residência artística em Berlim, na Alemanha. Seus poemas, traduzidos e publicados em diversas línguas, receberam prêmios como o Portugal Telecom, em 2017, e o de melhor livro do ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 2012, com *Um útero é do tamanho de um punho*. Com a crescente repercussão de sua obra, Freitas passou a se destacar em diversos festivais de poesia ao redor do mundo, tendo seus textos incluídos em antologias nacionais e internacionais (Mikuska, 2021).

Entre seus livros estão *Rilke Shake* (2007), vencedor do Best Translated Book Award, nos Estados Unidos, em 2015; *Um útero é do tamanho de um punho* (2012); e *Canções de Atormentar* (2020), todos publicados pela Companhia das Letras. Sua produção poética já foi editada em países como Portugal, México, Espanha, França, Alemanha, Argentina e Estados Unidos.

Um útero é do tamanho de um punho caracteriza-se pela retomada da estética modernista, com versos livres, ausência de pontuação e uso de minúsculas, linguagem coloquial, experimentalismo linguístico, paródia de referências eruditas e populares, além do estilo do poema-piada (Frighetto, 2015). A obra adota um tom irônico e apresenta uma crítica social ao "sistema patriarcal e aos padrões impostos pela sociedade acerca da mulher, levando os leitores a refletir sobre o lugar da mulher no mundo atual" (Mikuska, 2021, p. 3,4).

No segundo livro de Freitas, a autora reúne 35 poemas organizados em sete subtítulos, que agrupam textos tematicamente afins ou identificam poemas longos: 1) "Uma mulher limpa"; 2) "Mulher de"; 3) "A mulher é uma construção"; 4) "Um útero é do tamanho de um punho"; 5) "3 poemas com o auxílio do Google"; 6) "Argentina"; e 7) "O livro rosa do coração dos trouxas". Os poemas, conforme observa Silva (2019), examinam as representações do feminino, explorando discursos de valoração e distinção entre os gêneros.

Nessa perspectiva, Angélica Freitas se afirma como uma das vozes vigorosas da poesia brasileira contemporânea. Para Silva e Haetinger (2019), a escritora gaúcha "realiza por meio de seus versos uma crítica sobre quem é a mulher, como ela é representada, e desconstrói algumas percepções sobre o sujeito feminino" (p. 10).

Nos poemas de Freitas, como aponta Mikuska (2021), há um enfrentamento ao sistema patriarcal e social que tenta submeter a mulher a padrões rígidos e pré-estabelecidos. Por meio do uso da ironia e da analogia, a poeta discute e desconstrói estereótipos volta e meia atribuídos às mulheres, provocando no leitor uma reflexão crítica. Mikuska observa ainda que,

ao "desmantelar" essas imagens tradicionalmente associadas ao feminino, a autora não apenas desafia tais normas, mas também convoca o público a uma postura ativa, instigando-o a repensar — e até mesmo a se indignar — diante da posição da mulher na sociedade atual.

A obra de Freitas configura-se, assim, como uma plataforma de resistência, na qual as mulheres são representadas de maneira complexa e multifacetada, rompendo com as limitações impostas pelos papéis tradicionais da cultura patriarcal e da chamada "sociedade moderna" (Mikuska, 2021, p. 14).

Esses aspectos se manifestam de forma significativa ao longo do livro *Um útero é do tamanho de um punho* e, consequentemente, também se fazem presentes no poema "mulher de vermelho", que será analisado na próxima seção.

"mulher de vermelho": a construção do eu lírico masculino

"mulher de vermelho" integra a seção 2) "Mulher de", composta por poemas que seguem um padrão específico: o título inicia com o substantivo "mulher", seguido da preposição "de", formando expressões como "mulher de valores", "mulher de posses", "mulher de um homem só", "mulher de respeito", "mulher de malandro", entre outras. Essa estrutura repetitiva serve para explorar as diversas expectativas, estereótipos e rotulações que a sociedade impõe às mulheres, refletindo a pluralidade de suas experiências e papéis. Apenas dois poemas da seção apresentam variações no título — "mulher depois" e "mulher depressa" — ampliando ainda mais o campo de interpretações sobre a figura feminina.

Ao todo, a seção "Mulher de" reúne dez poemas que exploram expressões, episódios e predicados ligados ao universo feminino, abordando aspectos sociais, culturais e subjetivos da experiência das mulheres em diferentes contextos.

O título do poema — "mulher de vermelho" — impregna uma forte carga simbólica, associada não apenas à cor vermelha, mas também à representação da mulher. Freitas utiliza o vermelho como símbolo multifacetado, que evoca, por um lado, a sedução e o desejo — tanto a partir do olhar da própria mulher quanto da forma como ela é percebida pelos outros.

De acordo com os estudos de Chevalier e Gheerbrant (2012), a cor vermelha apresenta uma vasta gama de significados, entre os quais se destacam o amor, o desejo, a sensualidade, o sangue (associado ao útero, que nomeia o livro), o fogo, o mistério e o noturno. No poema "mulher de vermelho", Freitas passa a mobilizar essas associações para conferir maior profundidade ao significado da cor, relacionando-a diretamente à figura feminina e ao poder de sedução que ela exerce sobre o eu lírico masculino. A mulher, ao vestir essa cor, assume uma posição de protagonismo no jogo de olhares e julgamentos sociais.

Ao explorar essa imagem, Freitas também problematiza o modo como a mulher é objetificada e interpretada a partir de sua aparência. A cor vermelha, ao articular tais dualidades, questiona as expectativas sociais sobre o comportamento feminino e desafia as normas que tentam amortizar a mulher a uma figura unidimensional, como discute Butler (2018). Desse modo, o poema aborda a sedução em sua forma explícita e apresenta uma crítica contundente às formas como a sociedade julga, rotula e limita a mulher com base em suas escolhas e expressões de identidade.

O poema "mulher de vermelho" apresenta uma situação em que uma mulher, em um vestido vermelho, provoca uma série de questionamentos por parte do eu lírico masculino, que se vê desconcertado e curioso diante dessa escolha. Interrogações como "por que o vestido vermelho?", "qual a intenção por trás dessa escolha?" e "por que o vestido vermelho sem qualquer pronunciamento?" (Freitas, 2017, p. 31) revelam uma visão superficial e reducionista

do homem, que interpreta a ação da mulher a partir de um olhar que exige explicações e justificativas para aquilo que, a seus olhos, parece uma atitude provocadora ou enigmática.

Nesse contexto, a ironia presente no poema permite uma reflexão crítica sobre o "ser mulher" e seus direitos, desejos e escolhas. Como afirmam Silva e Haetinger (2019, p. 19), a autora emprega esse recurso para representar a situação de modo a incitar o leitor a questionar as construções sociais que moldam o papel da mulher, desconstruindo as expectativas impostas pela lógica patriarcal.

Além disso, o poema aborda temas como a identidade feminina, o simbolismo da cor vermelha e as questões de gênero de maneira irônica e sutilmente crítica. Essa abordagem, "proporciona não apenas o riso ou sarcasmo, mas um trabalho com a linguagem e as possíveis significações que ela pode gerar" (Mikuska, 2021, p. 4), fazendo do texto poético um espaço de reflexão sobre as complexidades e as contradições presentes na sociedade contemporânea.

No desenvolvimento do poema, evidenciam-se reflexões sobre a mulher — em especial, sobre "como ela é vista, respeitada e compreendida em seu meio social" (Silva; Haetinger, 2019, p. 17). Tais reflexões, segundo Butler (2018), evidenciam a presença de estruturas falocêntricas, heterossexuais e binárias na construção da identidade feminina.

A seguir, apresenta-se o poema em sua íntegra:

mulher de vermelho

O que será que ela quer
essa mulher de vermelho
alguma coisa ela quer
pra ter posto esse vestido
não pode ser apenas
uma escolha casual
podia ser um amarelo
verde ou talvez azul
mas ela escolheu vermelho
ela sabe o que ela quer
e ela escolheu vestido
e ela é uma mulher
então com base nesses fatos
eu já posso afirmar
que conheço o seu desejo
caro watson, elementar:
o que ela quer sou euzinho
sou euzinho o que ela quer
só pode ser euzinho
o que mais podia ser
(Freitas, 2017, p. 31).

"mulher de vermelho", estruturado majoritariamente em versos hexassílabos e heptassílabos, caracteriza-se pela ausência de pontuação e pelo uso sistemático de letras minúsculas — elementos que compõem o estilo distintivo de Angélica Freitas. Essa escolha estilística não apenas rompe com convenções gramaticais tradicionais, como também posiciona a linguagem poética como acessível, ao mesmo tempo em que estimula reflexões no leitor, seu público-alvo.

Segundo Mikuska (2021), o poema constitui um exemplo eloquente da ironia empregada por Freitas, podendo ser compreendido sob a ótica do método socrático. A recusa das normas gráficas tradicionais — como a ausência de pontuação e o uso de minúsculas inclusive em nomes próprios, como "caro watson" — configura um gesto de subversão formal que dialoga criticamente com temas sociais e literários.

O poema se inicia com a pergunta: "o que será que ela quer/ essa mulher de vermelho", instaurando uma curiosidade que conduz o leitor a uma investigação que culmina na seguinte conclusão: "o que ela quer sou euzinho" (Freitas, 2017, p. 31). Essa resposta finda o percurso do eu lírico com uma autoconfiança satírica, revelando um pensamento falocêntrico que se julga o centro dos desejos da mulher.

Nessa perspectiva, o poema adota uma estrutura que pode ser descrita como indagação-indignação-conclusão, refletindo o modo como o eu lírico masculino aciona a escolha da mulher por usar o vestido vermelho. Inicialmente, as perguntas anunciam curiosidade, mas evoluem para um desconforto que evidencia a dificuldade de aceitar a autonomia feminina como algo que dispense justificativas ou explicações.

Outro ponto marcante do poema é o uso reiterado do pronome pessoal "ela". Enquanto é dela que se fala, a mulher permanece sem voz ativa no discurso. Segundo Machado e Guida (2019), essa repetição reforça a ideia de que a mulher é fixamente colocada como objeto de análise, de julgamento e de interpretação, enquanto sua subjetividade é silenciada. Ela é falada, mas não fala. Esse deslocamento linguístico reflete uma dinâmica social mais ampla, em que o feminino é observado e definido a partir de fora, geralmente por uma perspectiva masculina.

O eu lírico, por seu turno, é construído como um produto performativo da linguagem poética, alinhando-se à concepção de Combe (2010, p. 128, grifo nosso), segundo a qual "o sujeito lírico se cria *no* e *pelo* poema". Ele não é uma entidade fixa, mas uma construção fluida, moldada pelas palavras, ritmos e imagens que constituem o texto. No caso de "mulher de vermelho", o eu lírico masculino não representa apenas uma voz individual, mas incorpora também as normas socioculturais que atravessam sua visão sobre a mulher. Seu insistente imperativo de interpretação revela o esforço de enquadrar o feminino dentro de expectativas coletivas — o que se evidencia, por exemplo, na linguagem informal do verso "pra quê o vestido vermelho".

Nos versos "alguma coisa ela quer/ pra ter posto esse vestido/ não pode ser apenas/ uma escolha casual" (Freitas, 2017, p. 31), o eu lírico conjetura sobre os possíveis desejos da mulher de vermelho, interpretando sua escolha de vestimenta como algo deliberado e carregado de intenção. Para ele, o ato de vestir-se de vermelho não é meramente fortuito, mas sim um gesto que sinaliza interesse e desejo, aparentemente dirigidos a ele. A cor do vestido, nesse contexto, torna-se um símbolo de comunicação silenciosa — um convite que insinua uma conexão entre os dois.

De acordo com Combe (2010, p. 123), o "eu lírico tão controverso, é um sujeito da enunciação". No poema, essa figura é encarnada por uma voz masculina que traduz sentimentos, ideias e reflexões acerca do querer da mulher. O eu lírico atua como uma máscara poética, podendo representar o autor, uma persona fictícia ou uma instância simbólica. Ao tentar decifrar os motivos por trás da escolha da mulher, o eu lírico interpreta sua ação como intencional e significativa. Tal leitura, no entanto, evidencia uma dinâmica de poder que reforça a liberdade masculina de atribuir sentido às ações femininas, enquanto reduz a mulher a um papel submisso, cujo destino é imaginado e moldado sob uma ótica falocêntrica.

Nos versos "podia ser um amarelo/ verde ou talvez azul/ mas ela escolheu vermelho/ ela sabe o que ela quer/ e ela escolheu vestido / ela é uma mulher" (Freitas, 2017, p. 31), o eu lírico

aprofunda a relação simbólica entre a mulher e sua identidade feminina. Essa conexão surge como tentativa de responder à indagação inicial do poema: por que o vestido vermelho? A interpretação se ancora em três elementos: a cor, associada à paixão e ao desejo; a vestimenta, símbolo da feminilidade; e o próprio fato de a personagem ser mulher. Como afirmam Silva e Haetinger (2019, p. 17), trata-se de uma conclusão baseada "na cor do vestido, no vestido em si e pelo fato da pessoa de vermelho ser mulher".

Essa construção revela que "as inferências são realizadas como percurso de conclusão do eu poético, criando uma intencionalidade e sentido no ato dessa mulher, justificando a escolha do vestido e, especificamente, da cor vermelha" (Machado; Guida, 2019, p. 164). O eu lírico, portanto, projeta significados que legitimam sua própria leitura, ignorando a possibilidade de autonomia no gesto feminino.

Conforme Vadé, Ricieri e Mendes (1996), "o eu lírico não se identifica nem com o escritor, nem com uma personagem fictícia, mas é um sujeito de enunciação real, embora deslocado em relação ao 'eu' autobiográfico" (Vadé; Ricieri; Mendes, 1996, p. 22). No poema, o eu lírico masculino não representa a autora Angélica Freitas, evidenciando a separação criativa entre o "eu" poético e o "eu" da autora. Tal construção acentua a tensão entre o desejo de transcendência e os limites da experiência pessoal e da expressão imediata.

Nos versos finais — "então com base nesses fatos/ eu já posso afirmar/ [...] o que ela quer sou euzinho/ sou euzinho o que ela quer/ só pode ser euzinho" (Freitas, 2017, p. 31) — o eu lírico organiza as informações disponíveis ("vestido", "vermelho", "mulher") para chegar à conclusão: a mulher quer "euzinho". Esse desfecho ironiza o raciocínio circular do eu lírico, cuja interpretação gira em torno de si mesmo, reiterando o foco narcísico e a visão reducionista com que ele entende o desejo feminino.

Como mencionado anteriormente, a personagem fictícia — "a mulher" — não possui direito de fala sobre sua própria escolha ou atitudes; seu desejo é interpretado e condicionado ao "euzinho", o eu lírico, que domina a narrativa. Nesse sentido, o "eu" é concebido como "um puro sujeito da enunciação" (Combe, 2010, p. 114).

Esse "eu" enunciador, responsável por produzir o discurso, carrega marcas de subjetividade, mas não necessariamente de individualidade, uma vez que o eu lírico não se confunde com o autor empírico. Ele é representado, neste caso, pela forma diminutiva e ironizada "euzinho", recurso estilístico que enfraquece a autoridade da voz poética e sugere um tom de autocrítica. Segundo Silva e Haetinger (2019, p. 17), as "questões internas da mulher, neste caso o porquê fez (ou não determinada escolha), são ligadas ao homem", o que robustece uma perspectiva falocêntrica sobre os gestos femininos.

Esse eu lírico masculino é marcado por traços de narcisismo e egocentrismo; ao afirmar que "não é uma escolha casual", ele conclui que, se a mulher escolheu o vermelho, é porque algo deseja — e esse algo, presume ele, é o próprio "euzinho" (Machado; Guida, 2019, p. 164). Essa leitura conduz à objetificação da mulher, restringindo sua ação ao papel de sedutora, na lógica da *femme fatale*. Como destacam os autores, esse tipo de pensamento ecoa discursos comuns na sociedade que julgam a intencionalidade de uma mulher a partir da roupa que usa, reproduzindo visões de mundo machistas, falocêntricas e, por vezes, misóginas.

Nos versos "então com base nesses fatos/ eu já posso afirmar", evidencia-se a ausência de abertura para outras interpretações. O eu lírico assume uma postura de autoridade absoluta, como se detivesse o poder de determinar, de forma definitiva, os motivos por trás da escolha do vestido vermelho. No entanto, como observam Silva e Haetinger (2019, p. 17), é "possível perceber que há um sujeito feminino que critica inserido no poema, já que o eu lírico é irônico e possibilita ao leitor refletir sobre essa situação". A ironia, portanto, constitui o

elemento que rompe com a leitura unívoca e convoca o leitor à crítica: ela desestabiliza o discurso do eu lírico e aponta para as estruturas de gênero que sustentam sua visão reducionista da mulher.

Desse modo, a ironia funciona como instrumento de subversão, ao desafiar o leitor a confrontar as dinâmicas de poder e a objetificação feminina inscritas na linguagem. Trata-se de uma estratégia poético-estética que não apenas expõe a visão masculina como limitada, mas também provoca a percepção de que essa limitação é socialmente construída.

Nesse sentido, Collot (2006, p. 29) afirma: "O Outro não passa sem o Um. Não há alteridade sem ipseidade. O pensamento da diferença sem dúvida convém a uma escrita, a esses jogos de escrita praticados pela literatura contemporânea". A escrita, nesse viés, opera a desconstrução de identidades rígidas, propondo um jogo dialético em que o "eu" só existe em relação ao "outro", assim como o sujeito poético se constitui na tensão com o eu lírico.

Com base nessa leitura, é possível entender que o eu lírico estabelece, ainda que de forma indireta, um diálogo com a figura autoral de Angélica Freitas. A poeta constrói um eu lírico masculino ridicularizado e irônico — o "euzinho" —, diminuindo sua autoridade e, ao mesmo tempo, expondo as assimetrias de gênero. Por meio dessa construção crítica, o poema evidencia o preconceito enfrentado pelas mulheres e os privilégios historicamente concedidos aos homens, colocando em questão os dispositivos sociais que moldam o olhar e o julgamento masculino sobre o feminino.

Esse processo reflete o que Collot (2017, p. 224) denomina "imbricamento do mundo interior e do mundo exterior". Tais esferas não se constituem como cômodos estanques; pelo contrário, entrelaçam-se de forma dinâmica, numa relação de interdependência e influência recíproca. Essa interconexão manifesta-se na interação entre o "eu" poético de Angélica Freitas, o sujeito de enunciação representado pelo eu lírico masculino e a personagem fictícia "mulher".

Nos versos "Que conheço o seu desejo/ caro Watson, elementar:/ o que ela quer sou euzinho/ sou euzinho o que ela quer/ só pode ser euzinho/ o que mais podia ser" (Freitas, 2017, p. 31), o tom investigativo, já presente anteriormente, retrocede com força, sendo intensificado pelo jogo intertextual com a figura de Dr. Watson, célebre parceiro do detetive Sherlock Holmes. A referência confere um tom lúdico à voz poética e também ironiza a pretensa capacidade do eu lírico de decifrar, com precisão dedutiva, os desejos da mulher.

Nesse contexto, o eu lírico masculino revela uma atitude de alienação em relação à alteridade da personagem feminina. A mulher de vermelho é reduzida a um objeto de observação e interpretação, perdendo o domínio de seus próprios sentimentos e vontades. Como aponta Collot (2010, p. 223), "estar fora de si é ter perdido o controle de seus movimentos interiores, e ser projetado para o exterior. [...] Perturba o sujeito no mais íntimo de si mesmo e o leva ao encontro do mundo e do outro". A leitura do desejo feminino a partir de sinais exteriores — a cor do vestido, sua presença — representa uma forma de apropriação do corpo e da subjetividade do outro, subordinando-os à narrativa do eu.

Ao vincular a escolha do vestido vermelho a si próprio — ao supor que a mulher o deseja apenas por vesti-lo —, o eu lírico reafirma uma lógica hierárquica do olhar masculino, que posiciona o homem como Sujeito e a mulher como o Outro (Silva; Haetinger, 2019, p. 17). Trata-se de uma operação discursiva que reduz a mulher à condição de signo interpretável, retirando-lhe o direito à enunciação e à autonomia do desejo.

Dessa maneira, o poema "mulher de vermelho" constrói uma argumentação direta, em que o eu lírico masculino elabora suposições sobre a personagem feminina por meio de uma ironia estratégica, que atua como convite ao confronto de ideias. A ironia funciona como

fissura no discurso, gerando espaço para a dúvida, para a crítica e para o desconforto do leitor. Ao articular essa ironia, Angélica Freitas provoca uma reflexão sobre os papéis de gênero e a desigualdade de poder, desafiando os modelos discursivos que historicamente silenciaram a mulher. Como observa Mikuska (2021), os questionamentos levantados pela voz poética expõem as contradições e violências simbólicas enfrentadas pelas mulheres na sociedade contemporânea.

A construção do eu lírico masculino em "mulher de vermelho", "não poderia ser categorizada de forma estável, uma vez que ele consiste precisamente em um incessante duplo movimento do empírico em direção ao transcendental" (Combe, 2023, p. 128). Nesse processo, o eu lírico apresenta-se como um sujeito sensível, cuja experiência particular adquire valor universal — "o sentimento nele assume um valor universal" (Combe, 2017, p. 126). Essa pluralidade de estratégias enunciativas permite que o "eu" transcenda sua individualidade, tornando-se um canal de expressão da condição humana em sua complexidade.

Por fim, ainda que o poema exponha os mecanismos de dominação masculina sobre a narrativa do desejo, ele também sinaliza possibilidades de ruptura. A ironia e o jogo metapoético abrem espaço para que a mulher — mesmo no silêncio textual —, transcenda a condição de Outro e assuma, potencialmente, um lugar de fala (Silva; Haetinger, 2019, p. 17). Assim, "mulher de vermelho" não só denuncia, mas tensiona os limites impostos ao feminino, afirmando sua presença crítica no espaço poético.

Considerações finais

Em "mulher de vermelho", Angélica Freitas constrói um eu lírico masculino cuja perspectiva condiciona a escolha do vestido vermelho feita pela personagem feminina. Ao longo da composição, esse sujeito de enunciação interpreta sinais, conduz a argumentação e encerra o poema com uma conclusão autocentrada: a mulher o deseja. Trata-se de um poema marcado pela projeção e pelo apagamento da subjetividade feminina, em que o desejo da mulher é interpretado exclusivamente a partir do olhar masculino.

Como observam Silva e Haetinger (2019), "a deturpação da visão do locutor se inicia com a supervalorização de um elemento simbólico — a cor vermelha" (Silva; Haetinger, 2019, p. 17), associada ao erotismo e à sedução. A mulher torna-se, então, signo de um desejo que não é seu, mas projetado e narrado pelo "euzinho" — figura lírica ridicularizada e ironizada por Freitas. A poeta opera uma crítica incisiva ao modo como o feminino é construído e percebido dentro de uma lógica falocêntrica, revelando os mecanismos discursivos que reduzem a mulher à condição de objeto de desejo e interpretação.

Angélica Freitas afirma-se como uma das vozes mais relevantes da poesia brasileira contemporânea por tensionar os limites da linguagem e da representação. Ao abordar questões sociais, políticas e de gênero, a poeta problematiza o lugar da mulher na sociedade e nos discursos que a constituem. Em *Mulher de vermelho*, a ironia funciona como instrumento de desconstrução, permitindo que o poema se torne também um espaço de resistência. Ao dialogar com a tradição literária, Freitas constrói um contradiscurso potente, que desestabiliza estereótipos e propõe outras formas de pensar e representar o feminino.

Por meio dessa estratégia crítica e poética, o poema não só denuncia a objetificação da mulher, como também oferece possibilidades de ressignificação do feminino, de seus desejos e de sua autonomia. Em "mulher de vermelho", a poesia torna-se campo de embate simbólico, em que o "eu" lírico masculino, embora centralizador, é colocado sob suspeita — e, mais do

que isso, sob crítica. Nesse gesto, Angélica Freitas reafirma o potencial subversivo da literatura como espaço de disputa e reinvenção das identidades.

Referências

ANDRADE, Maria Regina Soares Azevedo de; LOPES, Lucas José de Mello; PELINSER, André Tessaro. A mulher indomesticável em *Um útero é do tamanho de um punho*, de Angélica Freitas. **Texto Poético**, *[S. l]*, v. 20, n. 42, p. 107-128, mai./ago. 2024. Disponível em: https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp/article/view/1059. Acesso em: 11 dez. 2024.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 16 ed. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim. 26. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. Trad. Zênia de Faria e Patrícia Souza Silva Cesaro. **Signótica**, *[S. l]*, v. 25, n. 1, p. 221-241, jan./jun. 2017. Disponível em: https://revistas.ufg.br/sig/article/view/25715. Acesso em: 11 dez. 2024.

COLLOT, Michel. O outro no mesmo. **Alea: Estudos Neolalinos**, *[S. l]*, v. 8, n. 1, p. 29-38, jan./junho 2006. Disponível em: https://www.scielo.br/j/alea/a/8VWqTCvcmmzYxkZKNkHGKfs/abstract/?lang=pt. Acesso em: 11 dez. 2024.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 84, p. 113-128, 2010. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13790. Acesso em: 11 dez. 2024.

FREITAS, Angélica. Mulher de vermelho. *In*: **Um útero é do tamanho de um punho**: São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 31.

FRIGHETTO, Gisele Novaes. Um útero é do tamanho de um punho, ou sobre as interdições do feminino. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 44, n. 3, p. 1303-1317, set./-dez. 2015. Disponível em: https://revistas.gel.org.br/estudos-linguisticos/article/view/1058. Acesso em: 11 dez. 2024.

MIKUSKA, Revielle. **A voz irônica na poesia de Angélica Freitas**. 2021. Monografia (Graduação em Letras - Português) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Estadual do Centro-Oeste, Guarapuava, 2021. Disponível em: https://sguweb.unicentro.br/app/webroot/arquivos/atsubmissao/vers_o_final-0.pdf. Acesso em: 02 dez. 2024.

RODRIGUES, Ludmila. O útero de Angelica Freitas. **PET-Letras**, *[S. l]*, 6 abr. 2015. Disponível em: https://petletras.wordpress.com/2015/04/06/o-utero-de-angelica-freitas/. Acesso em: 02 dez. 2024.

SILVA, Sabrina Crisóstomo da; HAETINGER, Rosiene Almeida Souza. As representações do ser mulher na obra "Um útero é do tamanho de um punho", de Angélica Freitas. **Revista Humanidades e Inovação**, *[S. l]*, v. 6, n. 4, 2019. Disponível em: https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/article/view/892. Acesso em: 11 dez. 2024.

VADÉ, Yves; RICIERI, Francine Fernandes Weiss; MENDES, Maria Lúcia Dias. A emergência do sujeito lírico no Romantismo. In: RABATÉ, Dominique (Org.). **Figues du sujeit lyrique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo apoio financeiro e pela concessão da bolsa de estudos que tornou possível a realização deste trabalho.

“RESISTIMOS PARA VIVER, MARCHAMOS PARA TRANSFORMAR”: PARTICIPAÇÃO DE UMA PESQUISADORA NA MARCHA MUNDIAL DAS MULHERES

“We Resist to Live, We March to Transform”: A Researcher's Participation in the World March of Women

Janayne Pereira de Oliveira[1]
https://orcid.org/0000-0003-4429-4568
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Introdução

Nas últimas décadas, a violência aos direitos humanos é crescente, em específico contra as mulheres. A Marcha Mundial das Mulheres - MMM foi criada a partir de uma manifestação realizada em 1995, em Quebec, no Canadá, quando 850 mulheres marcharam 200 quilômetros, pedindo, simbolicamente, “Pão e Rosas”. No final desta ação, diversas conquistas foram alcançadas, como o aumento do salário mínimo, mais direitos para as mulheres imigrantes e apoio à economia solidária.

Hoje, a Marcha é uma organização feminista internacional, com atuação em mais de 60 países. Trata-se de uma “marcha permanente, que luta pela autonomia econômica das mulheres, pela paz e desmilitarização, pelos bens comuns e a natureza, e pelo fim da violência contra as mulheres” (Sof, 2019, p. 1).

Com base em vivências pessoais e acadêmicas, exploro meu engajamento em ações coletivas, no movimento social MMM cidade de Campo Grande-MS. Onde posso exercer minha cidadania, ocupando espaços políticos de resistências e mobilizações, articulando reivindicações diversas, incluindo o enfrentamento à violência de gênero, a luta por igualdade salarial, entre outros direitos básicos.

[1] Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens na UFMS- Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, graduada em História pela UFMS e Pedagogia – Claretiano, Mestre em Letras pela UEMS- Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. E-mail: janeprodigia@gmail.com, contato (67) 992434961. Financiamento: Capes.

Imagem 1 – Seguiremos em Marcha até que todas sejamos livres!



Fonte: Imagem particular

O objetivo do artigo é refletir a partir da minha vivência como militante para compreender o significado político da MMM nas ações feministas. Em particular, atenção dada às vozes e demandas de mulheres em situação de vulnerabilidade, reforçando a importância das ações do movimento feminista que denota as desigualdades estruturais que permeiam as experiências das mulheres da cidade de Campo Grande-MS. Também o artigo examina a intersecção entre feminismo e identidade racial, enfatizando a necessidade de incluir as especificidades das mulheres negras e outras minorias na construção de estratégias inclusivas.

Imagem 2 – Sigo marchando!



Fonte: Imagem particular

Esta pesquisa adota a autoetnografia como metodologia central, entendida como escrita de si que articula vivência pessoal, contexto social e análise crítica (Ono, 2017). Eu, uma mulher negra, pesquisadora e militante feminista, reflito sobre minha participação na Marcha Mundial das Mulheres - MMM, mobilizando memória, afetos e engajamento político. Em diálogo com Takaki (2019), constrói-se uma (auto)crítica e reflexiva, na qual o corpo que marcha também escreve e pensa. A investigação se baseia em registros de campo, anotações pessoais e experiências coletivas. A interseccionalidade (Crenshaw, 2002) orienta a leitura das opressões

que atravessam as mulheres de forma múltipla, considerando gênero, raça, classe, sexualidade e território. Essa perspectiva é chave para compreender os desafios da afirmação identitária e a potência do ativismo feminista como prática de transformação social.

Fundamentação Teórica

Segundo Ellis; Bochner (2000), a autoetnografia é um instrumento de pesquisa de natureza qualitativa, com postura autocrítica e ética, que se distingue do conceito etnográfico, sendo uma abordagem de pesquisa empregada por antropólogos para analisar cultura e a sociedade. No entanto, ambas se interagem entre o pesquisador e os participantes da investigação, bem como a interação cotidiana do pesquisador no universo pesquisado. Demonstrando que o processo de pesquisa afeta tanto o corpus investigado como o investigador. Nesse contexto, a autoetnografia possibilita que o pesquisador transponha suas experiências pessoais no meio acadêmico, reconheça a ética na pesquisa e abre espaço para vozes de mulheres e minorias para o meio acadêmico.

Nesse sentido, mobilizo a metodologia autoetnográfica (Ono, 2017), na qual corresponde a uma abordagem que permite teorizar a partir das vivências e trazer questões mais humanizadas para qualquer espaço da ciência. Em vista disso, essa perspectiva apresenta-se como um desafio para mim, pesquisadora, já que, ao mesmo tempo que exige expor dores, por outro lado, me faz produzir, já que se trata também de falar de mim mesma (Ono, 2017, p. 44).

Dessa maneira, se faz necessário exercer a reflexividade, conforme Adams et al. (2015, p. 30), consiste em "nos voltarmos para nossas experiências, identidades e relações a fim de considerarmos como elas influenciam nosso trabalho presente". Esse movimento de olhar para si mesma é central nesta pesquisa, que adota uma abordagem de natureza etnográfica por compreender que a investigação é também uma busca por sentidos que emergem do passado e fundamentam o presente (Ono, 2017).

Essa abordagem permite a articulação entre vivência e produção de conhecimento, promovendo uma escrita comprometida com os afetos, os vínculos e os aprendizados gerados na caminhada coletiva. Mais do que uma ferramenta metodológica, a autoetnografia abre espaço para o exercício da (auto)crítica reflexiva, como propõe Takaki (2019), ao exigir que a pesquisadora reflita de forma crítica sobre suas ações, pensamentos, posicionamentos e os efeitos de sua presença nos contextos que investiga. Trata-se de reconhecer que o conhecimento produzido não é neutro, mas situado e marcado por experiências subjetivas.

Além disso, a autoetnografia permite acessar dimensões frequentemente invisibilizadas na pesquisa acadêmica tradicional, como emoções, sentimentos, intuições e corporalidades. Esses elementos, segundo Ono (2017, p. 44), são fundamentais para a construção de práticas educativas e políticas mais inclusivas, significativas e transformadoras. Assim, a escolha pela autoetnografia se justifica justamente pela possibilidade de utilizar a minha própria trajetória como mulher negra, professora e militante feminista como campo de análise, reconhecendo que o "eu pesquisadora" é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto da pesquisa, que também se compromete com a escuta das histórias de outras, tecendo, entre o individual e o coletivo, uma escrita que é política, pedagógica e insurgente.

É nesse compromisso com uma escrita situada e politicamente engajada que se articula o posicionamento crítico da interseccionalidade. Como propõe Crenshaw (2021, p. 19), a interseccionalidade permite não apenas identificar a sobreposição de estruturas de poder como racismo, sexismo e desigualdade social, mas também evidenciar as limitações históricas

de certos movimentos sociais, incluindo o feminismo hegemônico, que frequentemente marginaliza mulheres negras ao reproduzir lógicas excludentes e racistas.

Nas palavras da própria autora, a interseccionalidade revela a "forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras" (Crenshaw, 2002, p. 177). Desse modo, a adoção de uma perspectiva interseccional neste trabalho não é apenas um recurso analítico, mas uma tomada de posição política e epistemológica, que reconhece as camadas de invisibilidade a que estão submetidas determinadas subjetividades dentro dos próprios espaços de militância. Trata-se de um esforço para construir uma escuta mais ampla e comprometida com a diversidade das experiências feministas, rompendo com a lógica universalizante que silencia as vozes dissidentes e subalternizadas.

Vivência Autoetnográfica: o chão político da Marcha Mundial das Mulheres

Com o privilégio de escrever esta história em primeira pessoa, do singular e do plural, assumo uma escuta ativa e reflexiva sobre as lutas travadas cotidianamente pelas mulheres. Nesta perspectiva, apresento a Marcha Mundial das Mulheres (MMM) como uma organização feminista em movimento, que resiste às ofensivas violentas da acumulação capitalista neoliberal, que mercantiliza nossos corpos, vidas e relações em todas as esferas (Sof, 2019, p. 10). Para além da denúncia, a MMM integra a construção de lutas e de sujeitos políticos capazes de resistir, enfrentar e superar o neoliberalismo, o que implica também a superação de um sistema capitalista racializado e patriarcal (Sof, 2019, p. 11).

Foi especialmente na resistência ao neoliberalismo que as mulheres passaram a se posicionar de maneira contundente nos debates econômicos, impulsionando, nos anos 2000, uma luta articulada contra a mercantilização de seus corpos e vidas. Essa resistência se ancorou na auto-organização, na mobilização das ruas, na ocupação feminista de espaços públicos e na construção de alianças com outros movimentos sociais (Faria, 2019, p. 17). Trata-se, ainda, de uma organização que reconhece e valoriza a diversidade interna, expressa em sua composição marcada pela presença significativa de mulheres negras, camponesas, jovens, moradoras de bairros periféricos e sindicalistas (Faria, 2019, p. 18). A força da MMM reside justamente em sua capacidade de articular ações locais com estratégias globais, a partir das vivências cotidianas das mulheres, tendo a solidariedade internacionalista como eixo estruturante (Faria, 2019, p. 19).

Nessa direção, assumo a perspectiva autoetnográfica como ferramenta epistemológica, por compreender que a experiência pessoal, situada no contexto das interações sociais e práticas culturais, é fonte legítima de conhecimento (Ellis; Bochner, 2000). A escrita da autoetnografia constitui-se, assim, como um fluxo que envolve rememorar, esquecer, escrever e rever-se, como define Ono (2024, p. 169), permitindo um engajamento reflexivo profundo com o fenômeno pesquisado. Essa abordagem possibilita, ainda, explicitar as motivações, tensões e desafios que permeiam minha trajetória de militância, diretamente atravessada por minha atuação como professora e pela experiência na defesa dos direitos humanos, com ênfase nos direitos de crianças e adolescentes.

Nesse percurso, atuei como Conselheira Tutelar na cidade de Campo Grande (MS), onde vivenciei cotidianamente situações de extrema vulnerabilidade social e violência. Tal contexto evidenciou a urgência de compreender como categorias como raça, classe e gênero, conforme propõe Crenshaw (2002) se articulam para produzir diferentes formas de opressão e

privilégios. Reconhecer essa complexidade social me conduziu à continuidade do ativismo político, agora de forma mais intensa no movimento feminista, especialmente por meio da Marcha Mundial das Mulheres em Mato Grosso do Sul.

A (auto)crítica reflexiva, nesse sentido, assume papel central. Para Takaki (2019), trata-se de uma "ferramenta potente de análise dos próprios valores, crenças e práticas", permitindo repensar os caminhos percorridos e renovar os compromissos políticos com a justiça social. Foi a partir desse movimento interno que recebi, em 2022, o convite de uma amiga para participar de uma reunião preparatória da ação de 8 de março, Dia Internacional das Mulheres. O encontro contou com a presença de diversos movimentos sociais, sindicatos e organizações não governamentais atuantes na defesa dos direitos das mulheres, reunidos sob a articulação da Coletiva Sempre Vivas, da qual a MMM de Campo Grande faz parte. A partir dessa mobilização, fui convidada a integrar a Marcha em âmbito municipal e estadual.

Entre as ações que marcaram minha trajetória na Marcha, destaco, ao nível nacional, a participação na Marcha das Margaridas, cuja realização a cada quatro anos representa uma das maiores mobilizações de mulheres do campo e da floresta no Brasil. Como enfatiza Faria (2019, p. 14), trata-se de uma demonstração de força organizativa voltada à resistência nos territórios ameaçados por empresas transnacionais e na luta permanente pela subsistência em áreas rurais e urbanas. A Marcha das Margaridas é organizada pela Confederação Nacional dos Trabalhadores e das Trabalhadoras da Agricultura (Contag) e homenageia a sindicalista Margarida Maria Alves, símbolo da luta das mulheres rurais brasileiras (Sof, 2019, p. 4).

Imagem 3 – Marcha Mundial das Mulheres rumo à Marcha das Margaridas Brasília- 2023



Fonte: Imagem particular

Outro marco significativo em minha trajetória militante ocorreu com a participação na Jornada Latino-Americana e Caribenha de Integração dos Povos - 2024, evento de dimensão continental no qual fui designada a representar a Marcha Mundial das Mulheres de Mato Grosso do Sul, ao lado de companheiras marchantes de diversos estados brasileiros e de países da América Latina e do Caribe. A Jornada configurou-se como um espaço estratégico de encontro entre movimentos sociais populares, lideranças políticas, acadêmicas e intelectuais, parlamentares e representantes de governos progressistas, reunidos com o propósito de fortalecer os laços de solidariedade internacionalista, retomar o horizonte de integração regional e afirmar a soberania dos povos latino-americanos e caribenhos diante das ofensivas do neoliberalismo e do imperialismo.

Imagem 4 - Marcha Mundial das Mulheres na Jornada Latino-Americana de Integração dos Povos - Foz do Iguaçu- 2024



Fonte: Imagem particular

Como afirma Faria (2019, p. 13), uma das agendas antipatriarcais centrais do feminismo popular se expressa em temas como a luta pelo direito ao aborto, o enfrentamento à violência de gênero e a visibilização do trabalho de cuidados, frequentemente invisibilizado e naturalizado nas relações sociais.

Nesse sentido, participei ativamente de diversas ações públicas promovidas pela Marcha Mundial das Mulheres e por coletivos feministas em Mato Grosso do Sul, que materializam essa agenda nas ruas, nos territórios e nas disputas institucionais. Dentre essas ações, destaca-se o ato do 8 de março de 2024 – Dia Internacional da Mulher, com o lema "Cansei, meu corpo pede paz", que denunciou as múltiplas formas de violência que incidem sobre os corpos das mulheres e reivindicou políticas públicas de proteção e cuidado.

Imagem 5- Ato 8 de Março- Dia Internacional da Mulher - 2024
Ação: "Cansei, meu corpo pede paz!



Fonte: Imagem particular

Ainda em 2023, integrei a mobilização dos 21 Dias de Ativismo pelo Fim da Violência contra as Mulheres, por meio de uma ação de conscientização realizada nos terminais de ônibus da cidade, buscando dialogar diretamente com a população trabalhadora sobre os direitos das mulheres e a urgência do combate ao feminicídio.

Imagem 6 - 21 dia de Ativismo: pelo fim da violência contra as mulheres.
Ação de conscientização nos Terminais de ônibus – 2023



Fonte: Imagem particular

Em 2024, estive presente no ato contra o Projeto de Lei 1904/24, que representa um grave retrocesso aos direitos das crianças, adolescentes e mulheres, configurando-se como uma ameaça à dignidade humana e à autonomia dos corpos. Além disso, atuei na mobilização contra a escala 6x1, reivindicando o direito ao descanso e à vida digna para trabalhadoras e trabalhadores, e participei da Plenária Estadual do Plano Plurianual (PPA) - Brasil Participativo de 2023, espaço em que defendemos a inclusão das pautas feministas nos processos de planejamento e orçamento público.

Imagem 7- Ato contra PL 1904/24



Fonte: Imagem particular

Imagem 8- Ação contra a escala 6x1



Fonte: Imagem particular

Imagem 9- Plenária Estadual do PPA



Fonte: Imagem particular

Essas experiências reafirmam como a ação coletiva feminista se vincula intrinsecamente à defesa dos direitos humanos, à crítica às políticas neoliberais e à construção de um projeto popular de sociedade, fundamentado na justiça de gênero, racial e social. Entre essas vivências, destaco o 3º Encontro Nacional da Marcha Mundial das Mulheres (2024), realizado em Natal-RN, como um momento significativo de "(auto)crítica reflexiva" e fortalecimento identitário, conforme propõe Takaki (2019, p. 168).

Imagem 10- Pesquisadora no 3º Encontro Nacional da Marcha Mundial das Mulheres - 2024, Rio Grande do Norte /Natal



Fonte: Imagem particular

Após percorrer mais de 3.300 km em uma longa viagem por terra, a expectativa de estar entre mulheres que compartilham os mesmos ideais se converteu em uma experiência profundamente transformadora. No evento, pude reconhecer meu lugar enquanto mulher negra, sul-mato-grossense e feminista, e refletir sobre meu papel dentro do movimento. A atmosfera construída durante o encontro evidenciou a capacidade de auto-organização e mobilização da MMM, com forte representatividade do feminismo popular em suas múltiplas territorialidades.

Durante os três dias de atividades, guiados pelo lema "Feminismo é revolução: por soberania popular e de nossos corpos", as participantes se engajaram em debates intensos sobre a necessidade de políticas imediatas que melhorem as condições de vida das mulheres, articuladas a uma agenda de transformações estruturais (MMM, 2024).[2] As discussões evidenciaram como o conflito entre capital e vida se manifesta, no Brasil, através do aprofundamento da exploração dos corpos, do trabalho, das vidas e dos territórios das mulheres e da classe trabalhadora.

Imagem 11- Grupo de discussão: As empresas transnacionais personificação do capital e avanços sobre os territórios.



Fonte: Imagem particular

[2] Disponível em: https://marchamundialdasmulheres.org.br/feminismo-e-revolucao-por-soberania-popular-e-de-nossos-corpos-declaracao-do-3o-encontro-nacional-da-marcha-mundial-das-mulheres/

Nesse cenário, processos como a privatização, a militarização e o avanço do conservadorismo revelam-se interligados, particularmente em ataques sistemáticos à educação pública, à saúde e aos bens comuns. A luta feminista, portanto, se expressa como resistência à lógica de mercantilização imposta pelo capital, em um enfrentamento direto ao poder das corporações transnacionais.

Essa atuação da MMM dialoga profundamente com a perspectiva interseccional proposta por Crenshaw (2002), ao reconhecer que as instituições devem se engajar na análise simultânea das implicações de gênero, raça, etnia, classe e território. Como destaca a autora, é preciso compreender "as implicações de raça, etnia, cor e outros fatores que contribuem para uma combinação de abusos dos direitos humanos que mulheres e, por vezes, homens enfrentam" (Crenshaw, 2002, p. 174). A interseccionalidade, nesse contexto, fornece as bases analíticas e políticas para compreender as múltiplas opressões que estruturam a vida das mulheres e orientar a construção de alternativas emancipadoras.

Somos mulheres trabalhadoras do campo e da cidade, mulheres negras, indígenas, quilombolas, com diversas orientações sexuais, lésbicas, bissexuais, transsexuais, jovens, idosas, mulheres com deficiência, sindicalistas e integrantes da economia solidária (MMM, 2024). Essa pluralidade de sujeitos evidencia a diversidade que compõe a Marcha Mundial das Mulheres, reafirmando que "seguiremos em marcha até que todas sejamos livres" não como uma metáfora, mas como horizonte político coletivo.

Imagem 12 - "Seguiremos em marcha até que todas sejamos livres"



Fonte: Imagem particular

A participação na MMM transformou não apenas a percepção sobre o mundo, mas também sobre mim. Marchar é uma experiência encarnada e coletiva, em que o corpo que caminha é também corpo que escuta, canta, acolhe e resiste. O canto entoado em uníssono, o abraço solidário, a escuta atenta e a ocupação das ruas produzem sentidos políticos que extrapolam a dimensão teórica e constroem um feminismo vivo, pulsante e cotidiano, profundamente enraizado nas experiências concretas das mulheres. Nesse contexto, evoco a memória e a luta de Nalu Faria, uma das fundadoras da MMM no Brasil, cuja trajetória inspira gerações. Como entoamos o verso: "Derrubar esse sistema com força e rebeldia, organizar as mulheres sem perder a ousadia: sonhar e lutar como Nalu Faria".

Considerações Finais

Este artigo autoetnográfico buscou refletir, a partir das minhas vivências, enquanto mulher negra, sul-mato-grossense, professora e militante feminista, sobre a potência política das ações da Marcha Mundial das Mulheres (MMM) no Brasil e na América Latina. Ao entrelaçar memória, experiência e teoria, foi possível compreender como a participação em marchas, encontros e mobilizações coletivas transformou a percepção de mim e do mundo, fortalecendo vínculos, construindo identidades e renovando o sentido da luta coletiva.

A partir de uma escrita comprometida com a realidade vivida, evidenciou-se que o feminismo popular não se limita às produções acadêmicas ou aos espaços institucionais. Ele pulsa nas ruas, nos territórios e nos corpos que resistem diariamente às opressões do racismo, do patriarcado e do capitalismo neoliberal. As ações analisadas demonstram como a Marcha articula práticas de auto-organização, solidariedade e formação política, reafirmando seu compromisso com a construção de um projeto de sociedade baseado na justiça, na igualdade e na dignidade.

A metodologia autoetnográfica (Ono, 2017), ancorada na (auto)crítica reflexiva (Takaki, 2019), permitiu reconhecer os atravessamentos da trajetória pessoal como fonte legítima de conhecimento. Nesse processo, experiências como a Marcha das Margaridas, a Jornada Latino-Americana de Integração dos Povos e o 3º Encontro Nacional da MMM revelaram a complexidade e a diversidade das lutas feministas no Brasil, bem como a força do corpo coletivo, da escuta e do afeto como práticas políticas transformadoras.

Ao final deste percurso, reafirma-se que a caminhada feminista é feita de passos múltiplos, vozes diversas e sonhos compartilhados. "Seguiremos em marcha até que todas sejamos livres", porque a luta pela liberdade e pela vida plena é, antes de tudo, um exercício de esperança radical.

Referências

ADAMS, Tony E.; JONES, Stacy Holman; ELLIS, Carolyn. **Autoethnography:** Understanding Qualitative Research. New York: Oxford University Press, 2015.

CRENSHAW, Kimberlé. **A Interseccionalidade na Justiça:** gênero, raça e políticas públicas. São Paulo: Boitempo, 2021.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Documento para o Encontro de Especialistas em Aspectos da Discriminação Racial Relativos ao Gênero. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 10, n. 1, p. 171-188, 2002.

ELLIS, C.; BOCHNER, A. P. Autoethnography, personal narrative, reflexivity: research as subject. In: NORMAN, D.; LINCOLN, Y. (ed.). **Handbook of qualitative research**. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2000.

FARIA, Nalu. **Feminismo em resistência:** crítica ao capitalismo neoliberal. Renata Moreno, Helena Zelic (org.). São Paulo: SOF – Sempreviva Organização Feminista, 2019.

ONO, Fabrício Tetsuya Parreira. **A formação do formador de professores:** uma pesquisa autoetnográfica na área de língua inglesa. 2017. 156 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

ONO, Fabrício T. Parreira. Enquanto envelheço pratico exercícios de relatar a mim mesmo: tornando visível o que não era capaz de enxergar. *In*: FERREIRA, Luciana; ONO, Fabrício (org.). **Pensando o mundo a partir de deficiência:** narrativas de dentro pra fora. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024. p. 165-176.

SOF – SEMPREVIVA ORGANIZAÇÃO FEMINISTA. **Feminismo em movimento:** caderno de apresentação da Marcha Mundial das Mulheres. São Paulo: SOF, 2019.

TAKAKI, Nara Hiroko. É o que somos, sendo: o papel da (auto)crítica nos letramentos. In: FERRAZ, Daniel; KAWASHI-FURLAN, C. J. (org.). **Bate-papo com educadores linguísticos:** letramentos, formação docente e criticidade. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019. p. 97-216.

EU ASSUSTO PARA VOCÊ NÃO SE ESQUECER: DITADURA, TERROR SOCIAL E MARIANA ENRIQUEZ

I scare you so you don't forget: dictatorship, social terror, and Mariana Enriquez

Marcos Antonio Leite Junior[1]
https://orcid.org/0009-0001-8298-1230
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Fábio da Silva Sousa[2]
https://orcid.org/0000-0001-9767-9248
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Introdução

Mariana Enriquez é uma das autoras latino-americanas mais conhecidas da atualidade. É jornalista e autora de diversos livros de terror. Neste trabalho, pretendemos analisar os capítulos um e cinco do seu romance *Nossa parte de noite*, intitulados, respectivamente, "A coisa má das casas sozinhas, Buenos Aires, 1985-1986" e "O poço de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993". Posteriormente, analisaremos o conto "Garotos perdidos", que integra o livro *Os perigos de fumar na cama*.

Refletir sobre os dois capítulos se mostra uma escolha útil, pois muitas informações abertas são explicadas, desvendadas ou mais bem contextualizadas no capítulo cinco. Ou seja, embora o livro não esteja apresentado em ordem cronológica, a leitura do quinto capítulo permite que o leitor compreenda e faça conexões entre personagens, medos sobrenaturais e sociais, isto é, ligados ao contexto argentino do final do século XX. Neste capítulo, conhecemos a complexa história de Beatriz Bradford e de sua filha desaparecida, Adela, por meio do trabalho jornalístico/investigativo de Olga Gallardo, que acompanhava as escavações de um poço usado pelos militares durante a ditadura civil-militar argentina (1976-1983).

Por outro lado, selecionar o conto "Garotos perdidos" possibilita um diálogo com a temática, uma vez que a história apresenta Mechi, que trabalha em um arquivo de crianças desaparecidas. Entretanto, um fenômeno estranho se inicia na região: jovens até então desaparecidos retornam depois de alguns anos (com a mesma idade, aparência e roupas de quando desapareceram). Esse diálogo permite demonstrar as ansiedades e os medos presentes na Argentina contemporânea. O objetivo deste trabalho é demonstrar como Mariana Enriquez se inclui no debate da memória, a partir do gótico e atrelada ao terror social, recordando ou reconstruindo o imaginário de um país que tenta se lembrar ou se esquecer dos crimes cometidos ao longo da última ditadura do país.

[1] Mestrando em Estudos Culturais pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGCult/UFMS/CPAq). E-mail: marcos.l.junior@ufms.br. Bolsista Capes.

[2] Docente do programa em Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (PPGCult/UFMS/CPAq). E-mail: fabio.sousa@ufms.br. O presente trabalho foi realizado com apoio da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS/MEC – Brasil.

Os traumas: os desaparecidos em *Nossa parte de noite*

A obra *Nossa parte de noite* foi publicada no Brasil pela editora Intrínseca no ano de 2021. O livro conta a história de Juan, que é médium da Ordem, a seita da família de sua esposa, Rosario. A instituição secreta busca descobrir o segredo para alcançar a imortalidade e, para isso, se comunica com um deus chamado Escuridão. Apenas o médium, Juan, consegue evocar a divindade, e seus sinais devem ser interpretados. Para evitar que seu filho, Gaspar, seja o seu sucessor, Juan procura protegê-lo e livrá-lo dos planos perversos das líderes da Ordem, sendo a mais perversa entre elas Mercedes Bradford, sogra de Juan e avó de Gaspar.

Ao lado das forças ocultas e do sobrenatural, Mariana Enriquez insere a violência ditatorial como parte da produção do terror em sua história. A personagem Adela, amiga de Gaspar, desaparece dentro de uma casa mal-assombrada. O local vazio, além de despertar a atenção da vizinhança, provocava estranheza e medo:

> Uma tarde, depois da escola, Victoria acompanhou sua mãe até o supermercado e percebeu que ela não apenas se apressava ao passar pela calçada da casa abandonada, como realmente corria por aqueles ladrilhos amarelos, velhos e quebrados. Victoria lhe perguntou por quê. Ela riu.
> -Eu sou uma boba! Essa casa me dá medo, não ligue pra mim.
> -Por quê?
> -Por nada, porque está abandonada. Não ligue pra mim, já disse. Tenho medo de que alguém se esconda lá dentro, um ladrão, qualquer coisa, mas são coisas da minha cabeça (Enriquez, 2021, p. 176).

Para dar prosseguimento ao estudo, é preciso entender que a casa, enquanto componente da ambientação de terror, produz sentidos importantes, e foi estudada por Giovanna Suleiman das Dores e Fernanda da Cunha Correia (2023), no artigo intitulado "Espaço ficcional e o insólito: a construção do horror na cartografia simbólica da obra *Nossa parte de noite* (2019), de Mariana Enriquez". Segundo as autoras, ao analisar a descrição da casa, entendem que:

> Essa passagem funciona como um prelúdio para o que será construído através do espaço ficcional da casa. Na primeira vez que a parte externa da casa é descrita, os elementos de horror ficam mais claros, o abandono e o descaso do local, assim como a descrição de detalhes feita a partir de expressões tais como "olhos fechados" e "parece sorrir", geralmente utilizadas para seres animados (Suleiman das Dores; Correia, 2023, p. 103).

A importância do espaço ficcional no capítulo também introduz e anuncia um passado recente de memória de terror, do qual as crianças não podem escapar ou fugir. Nesse sentido, ao estudarem a casa de *Nossa parte de noite*, as autoras defendem que: "[...] não há algo ou alguém que a assombra e torna o local amedrontador, faz parte da própria estrutura do local as características amedrontadoras" (Suleiman das Dores; Correia, 2023, p. 104), podemos concluir que faz parte da própria Argentina do final do século XX essas mesmas características que provocam os medos e traumas em seus habitantes, mesmo com o processo de redemocratização. Em outras palavras, não é preciso criar o terror do zero, ele se faz presente. Na realidade, as crianças vão em busca desse universo que é de terror, é ficcional e, ao mesmo tempo, integra os discursos de memória, verdade e justiça da Argentina contemporânea.

Como veremos a seguir, apontamos que Adela se mostrou a mais interessada em acessar o universo de terror, uma vez que, inquieta e impulsiva, sente a necessidade de rastrear a ausência de um pai, de um passado e de sua história.

Adela é descrita como uma menina loira, amputada de um dos braços, criativa e divertida. Também sabemos, desde o início, que é filha de Beatriz, mas informações a respeito de seu pai não nos são reveladas. Nem mesmo os pais das outras crianças sabiam algo a respeito da identidade desse homem. Curiosa e fã de histórias de terror, a casa nunca passou despercebida por Adela. Somando isso à sua busca por informações e pistas sobre seu pai (Adela passou a suspeitar que ele era um desaparecido da ditadura), a menina decide explorar o interior da casa. Mas essa tarefa não era simples: ninguém conseguia abrir a porta, somente Juan e, posteriormente, Gaspar, que não faz força física para abri-la, mas se esgota mentalmente, o que demonstra que a casa estava energizada e associada a forças ocultas.

Quando as crianças — Adela, Gaspar, Vicky e Pablo — entram na casa, a primeira desaparece em um dos cômodos, e seus amigos escapam devido à força espiritual, poder e orientação de Gaspar. Nos é revelado que Juan havia trocado Adela pela vida de Gaspar. Finalmente, Juan havia conseguido proteger seu filho e ocultá-lo. Assim, nenhum dos membros da seita, como os avós do garoto, conseguiria encontrá-lo. Na narrativa, sabemos que o sumiço de Adela estava ligado ao ocultismo, ou seja, não tinha uma ligação com o período ditatorial. Entretanto, a casa e o desaparecimento da menina são representações do período ditatorial e do caso argentino, funcionando como recurso para a discussão da memória e do esquecimento, como apontam alguns estudos (Suleiman das Dores, Correia, 2023; Markendorf, Jardim, 2023). Percebe-se, mais uma vez, a importância do espaço ficcional:

> O espaço ficcional da obra de Enriquez (2019) não é apenas um agente ativo dentro da narrativa, mas um ponto fundamental para a construção da ambientação do horror, o qual reflete horrores da realidade. Enriquez se utiliza de tais estratégias para caracterizar o período histórico argentino e completar as lacunas históricas com horrores maiores e próprios do real maravilhoso (Suleiman das Dores; Correia, 2023, p. 120).

Após o ocorrido, entendemos que os amigos de Adela jamais a esqueceram e não tiveram uma vida comum após essa experiência. A mãe da menina, que já tinha uma vida sensível e um passado peculiar, não conseguiu superar o desaparecimento de Adela. Além disso, a garota não sabia que era uma Bradford e não conheceu seu pai.

Dito isso, passemos ao capítulo cinco. Nele, mais informações são reveladas ou mais bem explicadas a respeito de Beatriz. Quando se iniciam as escavações do poço, a mulher compareceu no local, não para realizar o reconhecimento de sua filha, pois sabia que esta havia sido transportada a um universo paralelo em troca da proteção perpétua de Gaspar, mas para encontrar os restos mortais de seu marido, pai de Adela, morto durante um combate na selva. Isso a motivava a estar ali. Esse acontecimento é importante, pois demonstra que a garota estava certa: seu pai foi um guerrilheiro, não estava dentro da casa, mas poderia estar em qualquer lugar.

O capítulo permite que certas atitudes e comportamentos de Beatriz sejam explicados. Vicky a achava uma mulher elegante e de posicionamento político muito distinto do de outros pais, com reações "inesperadas":

> Quando foram parados na estrada para mostrar os documentos do trailer, por exemplo, Betty se debruçou na janela e disse ao policial que sim, podia pedir a carteira de motorista e o documento, mas de forma alguma sua identidade. *Os milicos não estão mais no poder*, hein, gritou, com desdém. Vicky viu o pai pedir, com um gesto, para ela calar a boca e ela se sentou novamente. Estava furiosa. Os lábios finos tinham virado duas linhas pálidas sobre os dentes afiados. *Quando ela acendeu um cigarro, suas mãos tremiam* (Enriquez, 2021, p. 239, grifo nosso).

Vicky presencia o repúdio, o nervosismo e a fúria que Beatriz sentia diante da situação, o que revela o forte trauma deixado após a experiência ditatorial. Seu marido e outros companheiros de guerrilha foram assassinados ou exilados, e ela procurou abrigo na casa de sua tia, Mercedes. Beatriz representa uma ambiguidade dentro da narrativa: os Bradford são retratados como uma família tradicional, rica e ocultista. Aos poucos, descobre-se o alto grau de perversidade de seus integrantes; parece impossível carregar seu sobrenome e se mostrar distinto deles. Mas Beatriz lutou para se diferenciar, uma vez que recusou sua posição social e status. Além disso, possuía condutas éticas e já rejeitava as crueldades praticadas pela distinta família: dedicou-se à transformação social, à guerrilha e ao fim da repressão. Mesmo retornando ao lar, manteve fortes opiniões e amplo conhecimento de diversos assuntos, bebia muito e levava uma vida solitária: primeiro perdeu o marido e, depois, a filha.

Estar próxima das escavações representa uma profunda dificuldade de lidar com as memórias, os medos e as incertezas, já que, assim como outros familiares, Betty aguardava o dia em que finalmente poderia enterrar e se despedir dos entes desaparecidos. O encontro de Olga Gallardo, jornalista que cobria as escavações e os processos de identificação de parentesco pelas amostras de DNA, com Beatriz é confuso e complexo, pois marca um momento em que a segunda não possuía mais medo nem de sua família nem dos militares, no entanto estava triste e abalada emocionalmente. Durante uma entrevista, ela menciona:

> Não o esconda [o gravador]. Pode me gravar se quiser. Não tenho nada a perder. Além do mais, se eles não quiserem que esta conversa se torne pública, ela não se tornará. Controlam outras regras. Não estão mais nervosos. Já sabe que aqui perto fica a casa da minha tia, Mercedes Bradford. É minha tia, que fique claro, não quero aparecer como filha daquele monstro. Minha mãe e meu pai são muito diferentes dela, apesar de tudo (Enriquez, 2021, p. 409).

Sua insatisfação denuncia o poder de sua família, mesmo com o fim da ditadura, visto que os Bradford poderiam impedir que uma entrevista fosse publicada. Do mesmo modo, a aversão que sentia por sua tia fica evidente no trecho, pois deixa explícito que esta não era sua mãe, chamando-a de monstro. Tanto Adela quanto Beatriz possuíam histórias cruzadas, interrompidas e modificadas pelo terror: a violência ditatorial e o sobrenatural. Ambas as formas de terror deixaram marcas profundas, levando Adela a desaparecer para sempre.

Adela era uma Bradford, prima de Gaspar, considerada uma criança da Escuridão, uma vez que sua amputação foi provocada em um dos cerimoniais da Ordem. Seu pai foi um guerrilheiro, mas todas essas versões de sua vida não lhe foram reveladas. Era a criança da Escuridão, mas também poderia ser considerada uma criança da Revolução, visto que nasceu na guerrilha:

> Levá-la grávida [Beatriz Bradford/Liliana Falco] a Misiones pode parecer uma loucura agora, mas naquela época achávamos que, como revolucionários, tínhamos a obrigação de não nos moldarmos às normas da família burguesa, Além disso, não tivemos como deixá-la para trás. Liliana quis ir a Zañartú, e não nos pareceu um problema de segurança. Nós queríamos crianças revolucionárias. (Enriquez, 2021, p. 400).

Já sua mãe, Beatriz Bradford, foi uma guerrilheira e usava o nome Liliana Falco. Todas essas informações são mais bem sistematizadas no capítulo cinco, com o trabalho jornalístico de Olga Gallardo: entrevistas, crônicas, entre outros exemplos. Gallardo mergulha profundamente nos relatos de terror das vítimas, se informando e se aterrorizando ao longo dos eventos. Em outro momento do livro, nos é revelado que a jornalista, movida pela curiosidade, buscou encontrar o jovem Gaspar (impossível de ser localizado, pois estava oculto e protegido). Posteriormente, suas crônicas são encontradas pelo filho do médium, servindo, em certa medida, para que ele descubra mais informações sobre seu passado e sua história.

Por fim, mencionamos que a personagem Adela também foi a protagonista de um conto chamado "A casa de Adela", que compõe o livro *As coisas que perdemos no fogo*. Marcio Markendorf e Nadege Jardim (2023) estudam a personagem e seu igual desaparecimento dentro de uma casa. Vale apontar como significativo que os autores apresentam as características monstruosas da personagem e defendem que:

> Ademais, podemos considerar que Adela, enquanto "corpo monstruoso", pode ser vista como alegoria transgressora que denuncia/mostra as verdadeiras monstruosidades: a legitimação de estereótipos hegemônicos de beleza e "normalidade"; as violências culturais e políticas; as violações de direitos humanos; os sequestros de crianças e outros crimes cometidos pelo Estado Argentino antes, durante e depois da ditadura militar; os mecanismos históricos e discursivos de produção de exclusão; o "desaparecimento" e a eliminação de "indesejáveis"; e a prática necropolítica do Estado (Markendorf; Jardim, 2023, p. 364).

O passado de Beatriz e de outros guerrilheiros expõe as tensas e violentas relações com o terrorismo de Estado, que mais tarde é revisitado por Adela, que entra em uma casa abandonada. Ao lado disso: "O fato de serem crianças adentrando o ambiente amplia a sensação de medo [...]" (Suleiman das Dores; Correia, 2023, p. 118). O leitor é instigado a entrar em uma casa com crianças, e uma delas desaparece; por outro lado, o horror persiste devido às memórias que revisitam cada um de seus amigos: Pablo, Gaspar e Vicky.

Quando os desaparecidos retornam

No conto "Garotos perdidos", Mechi trabalha no Centro de Gestão e Participação, sendo responsável pelo arquivo de crianças desaparecidas. Nas primeiras páginas, descobrimos que esse material era acessível a todas as pessoas, e os familiares podiam acrescentar outras informações, como fotos e dados. O sequestro parental de bebês (sequestro realizado por pai ou mãe) era uma tarefa árdua de ser rastreada devido às rápidas mudanças de uma criança:

> Assim que surgiam os primeiros traços de personalidade, o crescimento do cabelo, a definição da cor dos olhos, aquele bebê da foto congelada usada no

> cartaz de "Procura-se" desaparecia mais uma vez. Desde que Mechi estava encarregada do arquivo, nenhuma criança sequestrada por pai ou mãe havia sido encontrada (Enriquez, 2023, p. 110).

Este fato demonstra a complexidade do tema, a dificuldade de reencontrar pessoas e, especificamente, neste caso, crianças. Além disso, organizações de direitos humanos como *Abuelas y Madres de la Plaza de Mayo* e *Hijas e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio* (HIJOS) desenvolveram um papel importante no país, entre eles o de arquivo, semelhante ao realizado por Mechi (que realizava o trabalho com cuidado e precisão). Entretanto, o desenvolvimento de novas tecnologias, como o banco de amostras de DNA mantido por essas agremiações, permite que pessoas que foram apropriadas durante a ditadura, ainda que adultas, sejam identificadas (Sanjurjo, 2013).

Porém, no conto, as crianças e jovens desaparecidos começam a retornar, incluindo aqueles que estavam mortos e cujos pais haviam reconhecido o corpo. Mechi e Pedro, jornalista que investiga casos criminosos envolvendo o desaparecimento de jovens, ficaram atônitos e não conseguiram lidar com o fenômeno sobrenatural. O que parecia um caso isolado ganhou proporções inesperadas:

> Nas semanas seguintes, atingiu-se a histeria, e foi-se um pouco mais além. Os garotos desaparecidos de suas casas começaram a aparecer, mas não em qualquer lugar: apareciam nos quatro parques da cidade, o Chacabuco, o Avellaneda, o Sarmiento e o Rivadavia. Eles ficavam lá, dormiam um ao lado do outro à noite e não pareciam ter intenção de ir a lugar algum (Enriquez, 2023, p. 120).

O uso do sobrenatural é importante de ser analisado porque essas pessoas reapareceram em pontos específicos, com as mesmas características, roupas, idade e sem estabelecer uma conexão com seus familiares. Ponto que mais tarde resultará na devolução dos desaparecidos que haviam retornado, ou seja, suas famílias afirmaram que estes não eram seus filhos. O que abre um espaço para refletir a respeito das mudanças daqueles que sofreram uma série de violências da ditadura (como sequestro, prisão, torturas, entre outros casos), mas que sobreviveram e retornaram aos seus lares. A experiência traumática os modificou de maneira profunda; os jovens apenas pareciam os mesmos. Por outro lado, Enriquez permite que pensemos a complexidade do tema caso os desaparecidos retornassem.

Um dos exemplos citados no conto é o de Lorena López, que fugiu grávida de cinco meses e, quando retornou, ainda estava grávida da primeira gestação, informação confirmada pelos médicos. Embora algumas dúvidas tenham surgido, por exemplo, os médicos poderiam ter se enganado, a mãe da garota a devolveu por não reconhecer a jovem como sua filha. Diante da rejeição das famílias, esses personagens se reuniram e começaram a ocupar diversas casas vazias. Mechi relata a impressão de que todos aqueles jovens faziam parte de um organismo: "Mechi sentiu então que não eram garotos, que formavam um organismo, um ser completo que se movia em manada." (Enriquez, 2023, p. 126).

Assim como no caso de Olga Gallardo, o trabalho de Pedro era importante por seu caráter investigativo, mas também por acompanhar Mechi no desenvolvimento dos fatos até o seu ápice. Porém, tão rápido quanto ocorre a decadência das famílias e da sociedade, aumenta, em Mechi e Pedro, o desejo da fuga. A primeira termina o conto perturbada e inquieta, ansiosa para saber o desenrolar dos próximos fatos. O segundo, que se tornou famoso

por suas descobertas de crimes organizados, teve seu trabalho desacreditado quando as crianças retornaram sem explicação. Por esse motivo, o jornalista pede transferência para trabalhar no caderno de turismo.

O desaparecimento de Adela e o aparecimento das crianças e jovens de modo repentino permitem que pensemos a respeito da complexidade das ditaduras do Cone Sul, e mais especificamente da última ditadura argentina. Como menciona Bauer (2011), este discurso continua latente na sociedade contemporânea e não foi apagado ou totalmente esquecido:

> Estes debates têm demonstrado que, ao contrário do que objetivavam os governos transicionais das ditaduras civil-militares – a imposição do esquecimento e do silêncio –, algumas pessoas *não esqueceram* os crimes de lesa humanidade praticados. Neste sentido, as medidas reparatórias não necessitavam ser realizadas exclusivamente nesses processos, mas poderiam ser feitas depois de decorrido anos, quando as condições para sua concretização se tornassem possíveis (Bauer, 2011, p. 327).

Do mesmo modo, vale pensar como Enriquez se inclui no debate da memória a respeito da categoria "jovens desaparecidos". Marcos Tolentino (2014), em seu artigo "Memórias e representações dos estudantes secundaristas desaparecidos durante a última ditadura civil-militar argentina (1976-1983)", investiga o que o autor chama de "perfil específico" de pessoas desaparecidas, os jovens. Além disso, Tolentino (2014) menciona que essa categoria serviu como forma de explicitar, por meio dos movimentos sociais, as violências do período. Tanto as crianças que entram em uma casa mal-assombrada quanto o retorno dos jovens no conto da autora argentina demonstram o forte envolvimento da sociedade e a criação de diferentes memórias que foram construídas. Sejam as de jovens como inocentes, sem ligação com movimentos de oposição à ditadura e compreendidos como vítimas do período, ou outras imagens que apresentam esses como subversivos, guerrilheiros, entre outras possibilidades apontadas por Tolentino (2014).

Em um primeiro momento, pode parecer que todas as personagens jovens são pouco inseridas na realidade da época, mas Enriquez dá subjetividade e apresenta características politizadas ao grupo crianças/adolescentes. Pode-se apontar que a autora acompanha o pensamento da época e apresenta momentos distintos da Argentina, assim como a forma como a sociedade lida com a figura do desaparecido. No conto "Garotos perdidos", os jovens são nomeados, o que é muito significativo em uma sociedade que tem muitas pessoas desaparecidas. Diferente do título que sugere uma generalização: "garotos", verifica-se ao longo das páginas a individualidade de muitos deles: nome, gênero, idade, família, possíveis suspeitas do desaparecimento, entre outros. Entretanto, alguns estão envolvidos com situações que parecem típicas da adolescência: gostos, desejos e problemas da juventude, o que os aproxima da inocência, uma vez que suas imagens não estavam associadas diretamente à oposição à ditadura, argumento defendido em determinados momentos na história do país e explicado por Tolentino (2014).

Porém, esses adolescentes enfrentavam realidades difíceis para este momento tão atípico na vida de um indivíduo: gravidez, conflitos internos e com a família, drogas, tráfico humano, prostituição, entre outros. Por este motivo, cabe questionar se os problemas retratados pelos jovens do conto de Enriquez são inferiores ou se os observamos por um prisma adultocêntrico. Em outras palavras: será que o assunto só é sério quando Mariana Enriquez deixa explícito que está falando sobre a ditadura? Mesmo se observarmos o conto por uma perspectiva que

não esteja ligada ao período ditatorial, pensar na realidade desses jovens também é importante e necessário. Markendorf e Jardim (2023), ao estudar Adela, relembram que crianças também desaparecem na atualidade. Ele se estende ao conto "Garotos perdidos", em que observamos jovens que enfrentam sozinhos uma realidade assustadora, em que o desaparecimento não parece ser a pior parte. Tanto que, ao retornarem e serem rejeitados por suas famílias, permaneceram juntos: "Aqui em cima vivemos todos. E começaram a aparecer ao redor dela outros garotos, o rosto deles formando um círculo em volta do de Vanadis. Mechi reconheceu a maioria, adolescentes e crianças, fugidos e raptados, vivos e mortos" (Enriquez, 2023, p. 126).

Em *Nossa parte de noite*, em que justamente o tema ditadura aparece mais enfaticamente, temos jovens, incluindo os pais de Adela, que foram guerrilheiros e se afirmam como tal. Alguns anos depois, Adela lê sobre a ditadura, suspeita que seu pai poderia ter sido um guerrilheiro e desaparece para sempre dentro de uma casa. Neste caso, o leitor tem a possibilidade de se conscientizar sobre as diferentes categorias que muitas vezes são homogeneizadas ou pouco problematizadas, mas que estão fortemente presentes nos movimentos sociais, como o perfil "jovens desaparecidos", abordado por Tolentino (2014).

Os diversos casos de crianças apropriadas e o trabalho de agremiações se inserem na constante luta pela memória, verdade e justiça, na qual Mariana Enriquez se situa e atualiza a partir do terror. Em "Garotos perdidos", nos é permitido imaginar múltiplas questões sobre o desaparecimento de pessoas, a juventude e questões socioculturais da atualidade. Do mesmo modo, suas individualidades são apresentadas ao leitor. Adela, que investiga sua história sem perder de vista seu presente, pretendia desvendar seu passado, mas isso se tornou um desafio, e, ao entrar na casa, desapareceu. Seus amigos nunca mais tiveram uma vida como antes. Nenhum dos jovens do universo de Enriquez foi como antes.

Referências

BAUER, C. S. **Um estudo comparativo das práticas de desaparecimento nas ditaduras civil-militares argentina e brasileira e a elaboração de políticas de memória em ambos os países**. 2011. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e *Departament d´Història Contemporània da Universitat de Barcelona*, Porto Alegre/Barcelona, 2011.

ENRIQUEZ, M. **Nossa parte de noite**. 1 ed. Rio de Janeiro: intrínseca, 2021.

ENRIQUEZ, M. **Os perigos de fumar na cama**. 1 ed. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2023.

MARKENDORF, M; JARDIM, N. F. R. Horrores (des)aparecidos em "A casa de Adela", de Mariana Enriquez. **Abusões**, Rio de Janeiro, n. 20, 2023. DOI: https://doi.org/10.12957/abusoes.2023.69106. Acesso em: 18 jun. 2025.

SANJURJO, L. La sangre no miente: memória, identidade e verdade na Argentina pós-ditatorial. **Revista de Antropologia da UFSCar**, v. 5, n. 2. p. 200-224, jul./dez. 2013.

SULEIMAN DAS DORES, G.; CORREIA, F. C. Espaço ficcional e o insólito: a construção do horror na cartografia simbólica da obra Nossa parte de noite (2019) de Mariana Enriquez.

Abusões, Rio de Janeiro, v. 21, n. 21, 2023. DOI:https://doi.org/10.12957/abusoes.2023.71050. Disponível em: Acesso em: 18 jun. 2025.

TOLENTINO, M. Memórias e representações dos estudantes secundaristas desaparecidos durante a última ditadura civil-militar argentina (1976-1983). **Revista Tempo e Argumento,** Florianópolis, v. 6, n. 11, p. 386-422, jan./abr. 2014. DOI: 10.5965/2175180306112014386. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180306112014386. Acesso em: 14 jun. 2025.

DESCOLONIZAÇÃO DO PENSAMENTO ATRAVÉS DA LITERATURA DE LÉLIA GONZALEZ E ANÍBAL QUIJANO

Decolonization of Thought through Literature by Lélia Gonzalez and Aníbal Quijano

Ana José Alves[1]
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul-UFMS

Introdução

A descolonização do pensamento é um processo que busca romper com as estruturas coloniais de conhecimento e identidade impostas pelo eurocentrismo. Lélia Gonzalez e Aníbal Quijano são referências nesse debate, pois denunciam a exclusão dos saberes afrodescendentes e indígenas e propõem novas epistemologias que valorizam as vozes subalternizadas.

Gonzalez introduz o conceito de "amefricanidade", que evidencia a fusão das influências africanas e indígenas na formação cultural e linguística da América Latina, onde sua obra dialoga com a escrita literária feminina negra, que, nos séculos XX e XXI, emergiu como um importante instrumento de resistência, principalmente em línguas portuguesa e francesa. Em contraponto, a teoria da "colonialidade do poder", proposta por Aníbal Quijano, reforça a crítica ao eurocentrismo, mostrando como as estruturas coloniais ainda influenciam a política, a economia e a produção de conhecimento.

O objetivo proposto é analisar a descolonização do pensamento a partir das contribuições de Lélia Gonzalez e Aníbal Quijano, destacando a escrita literária feminina negra amefricana nos séculos XX e XXI, em línguas portuguesa e francesa, como um meio de resistência, reconstrução identitária e enfrentamento ao eurocentrismo e à colonialidade do poder, pois a literatura feminina negra amefricana, em suas diversas expressões, se apresenta como uma ferramenta essencial na luta pela descolonização do pensamento, onde ao resgatar histórias silenciadas e valorizar epistemologias marginalizadas, essas narrativas contribuem para uma reconstrução da identidade cultural afrodescendente e indígena, promovendo um novo olhar sobre a memória e a ancestralidade nos séculos XX e XXI.

A metodologia adotada foi a revisão de literatura de livros, artigos e demais materiais utilizados em sala de aula. A análise de pensadores como Paulo Freire, Lélia Gonzalez e Boaventura de Sousa Santos, entre outros, oferece base teórica para compreender e impulsionar esse movimento de transformação social e epistemológica.

Contexto Histórico e Definição da Descolonização do Pensamento

Observa-se que a descolonização do pensamento no Brasil é um processo histórico e teórico que desafia a hegemonia cultural, política e epistemológica instituída pela colonização europeia. Fundamentado no giro decolonial, o conceito questiona a persistência da colonialidade do saber, do ser e do poder, ressaltando a necessidade de integrar saberes marginalizados em prol de uma visão plural e inclusiva da realidade brasileira. A colonização brasileira foi marcada pela imposição de paradigmas eurocêntricos que privilegiavam a

[1] Mestranda do Curso de Estudos Culturais da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul- Aquidauana. E-mail: anajolopes@terra.com.br.

racionalidade europeia em detrimento das epistemologias locais, onde tal processo acabou resultando na marginalização dos povos indígenas, dos africanos escravizados e suas descendências, além de relegar ao esquecimento tradições desses grupos. A matriz de poder colonial estabeleceu hierarquias epistemológicas que invisibilizaram contribuições científicas, artísticas e culturais que não fossem europeia (Gomes, 2021).

De acordo com Santos (2014), a colonialidade é o lado obscuro da modernidade, que se organiza não apenas as relações econômicas, mas também as formas de produção de conhecimento. Verifica-se que esse entendimento ganha relevo no Brasil, onde a colonização foi um processo não apenas territorial, mas profundamente epistêmico, com a exclusão sistemática das epistemologias locais, podendo-se identificar os impactos dessa exclusão são perceptíveis até hoje, perpetuando desigualdades raciais, sociais e culturais.

O movimento de descolonização do pensamento no Brasil foi amplificado por intelectuais e movimentos sociais que reconhecem as raízes coloniais das desigualdades estruturais do país, como por exemplo Paulo Freire, que oferece uma base teórica poderosa para essa crítica. Sua pedagogia da autonomia defende a valorização dos saberes locais e a superação das opressões sistêmicas herdadas do colonialismo, pois para o autor a educação é uma prática política que deve servir à libertação dos sujeitos, e não à reprodução de estruturas hegemônicas (Freire, 1996).

Descolonizar o pensamento implica em reavaliar as bases epistemológicas que sustentam o conhecimento dominante, questionando sua pretensão de universalidade. No Brasil, esse movimento está intimamente ligado à crítica à colonialidade do saber e à busca por epistemologias plurais que reflitam a diversidade cultural e social do país, como explica Mignolo (2008), a descolonização não é apenas a rejeição das epistemologias coloniais, mas a construção de novas formas de conhecimento ancoradas na valorização de saberes locais.

Nota-se que o processo de descolonização do pensamento exige revisão de currículos educacionais, políticas públicas e práticas institucionais que ainda reproduzem as lógicas coloniais. Um exemplo é a Lei 11.645/2008, que torna obrigatória a inclusão da história e da cultura afro-brasileira e indígena no currículo escolar, objetivando romper com a colonialidade presente na educação, embora sua implementação ainda enfrente muitos desafios (Brasil, 2008).

Formas de debater a Descolonização no Brasil

A descolonização do pensamento exige o reconhecimento da pluralidade de formas de conhecimento, como os saberes indígenas, africanos e quilombolas, pois esses saberes têm sido historicamente invisibilizados ou rotulados como inferiores, contudo, são fundamentais para a construção de um Brasil mais inclusivo, justo, reconhecendo assim sua identidade verdadeira. A descolonização do pensamento no Brasil não se limita ao campo teórico, mas também se manifesta em iniciativas práticas como por exemplo na educação: programas que incorporam perspectivas decoloniais a populações historicamente marginalizadas, fortalecimento das universidades indígenas e quilombolas, que promovem a valorização de saberes tradicionais em diálogo com a ciência moderna (Reis, 2022).

Corroborando, Pereira *et al*. (2022) apontam que a psicologia brasileira, fundamentada em paradigmas coloniais, tende a deslegitimar práticas de cuidado tradicionais, reforçando o sofrimento psíquico de populações marginalizadas. A proposta de uma psicologia decolonial desafia esses paradigmas e promove práticas terapêuticas culturalmente sensíveis e inclusivas.

O contexto histórico da descolonização do pensamento no Brasil revela as profundas marcas deixadas pelo colonialismo nas estruturas sociais, culturais e epistêmicas do país, pois

percebe-se que o processo de descolonização não é apenas uma crítica ao passado, mas uma proposta de construção de um futuro mais equitativo e plural. Ao integrar saberes diversos e valorizar a multiplicidade cultural, o Brasil pode superar as heranças coloniais e avançar na promoção da justiça social e epistêmica.

Ballestrin (2017) traça a genealogia do pós-colonialismo propondo para um pensamento mais abrangente, enfatizando os percursos para o desenvolvimento do argumento pós-colonial que é radicalizado pela Colonialidade e Colonialidade (M/C). Posteriormente foi apresentado a constituição do grupo, a partir de seu comprimento com os estudos subalterno latino-americanos, foram criados nesse período conceitos centrais criados e compartilhados pelos principais expoentes. A autora explica que os termos "colonialismo" e "imperialismo" no século XIX e XX tornaram-se indispensável para o entendimento das diferentes dinâmicas de expansão do capitalismo moderno.

No século XIX, período pós-colonial da América Latina, tiveram diversos ensaístas nesse período e autores latino-americanos já puderam observar as pretensões imperiais dos Estados Unidos e, relação ao sul continental. A hegemonia econômica e militar estadunidense, porém, foi construída e projetada mundialmente ao longo de todo o século XX simbolizada na construção das Nações Unidas em 1948 e na queda do Muro de Berlim em 1989.

O movimento de descolonização de 1960 foi de suma importância para o entendimento da transição dos imperialismos ocidentais. O continente Europa cedeu lugar para o país Estados Unidos. Em ambos os casos, a região que em 1856 foi batizada como América Latina pelo jornalista José Maria Torres Caicedo, foi duplamente o primeiro grande laboratório da experiência colonial e imperial moderna: do colonialismo europeu século XVI e do imperialismo estadunidense do século XX. Ao longo do século XX, vasta literatura sobre imperialismo foi desenvolvida por diferentes correntes, destacadamente no domínio do marxismo (Ballestrin, 2017).

Debatendo através da Canção

É visível a presença crescente de narrativas descoloniais na produção artística e literária brasileira, onde escritores e artistas contemporâneos têm resgatado temas, linguagens e estéticas que celebram a diversidade cultural do país, desafiando os padrões estabelecidos pela cultura hegemônica. A literatura afro-brasileira, por exemplo, emergiu como um espaço de resistência e afirmação identitária, com autoras como Conceição Evaristo explorando temas relacionados à ancestralidade, memória e opressão social.

Na música e nas artes visuais, movimentos que valorizam a herança africana e indígena também se destacam, contribuindo para um imaginário cultural que reflete as complexidades e riquezas do Brasil. Um dos exemplos estudado é o álbum “No Tempo da Intolerância” de Elza Soares, lançado em junho de 2023, sendo considerado um marco na música brasileira, simbolizando a resistência e a crítica às desigualdades sociais, políticas e culturais do Brasil, abordando temas como racismo, machismo, homofobia e a violência sistêmica enfrentada pelas populações marginalizadas, o que o torna profundamente relevante para a discussão sobre a descolonização do pensamento.

Observa-se que a cantora sempre utilizou sua música para questionar narrativas coloniais que invisibilizam ou marginalizam identidades negras e periféricas, sendo que em alguns momentos as mensagens eram vistas de maneira subliminar, pois tais narrativas nem sempre foram bem-vistas. Nota-se que a proposta da descolonização do pensamento propõe

exatamente esse tipo de crítica, desconstruindo hierarquias impostas pela colonização e valorizando expressões culturais que representam a diversidade brasileira.

Este álbum em especial, funcionou como um meio de falar das histórias e das lutas que o pensamento colonial frequentemente ignora. Tal trabalho conecta à necessidade de amplificar narrativas marginalizadas, resgatando elementos da cultura negra e periférica. As letras das canções evocam resistência e resiliência, denunciam a violência estatal, o racismo estrutural e a exclusão, criando uma ponte entre a arte e o ativismo, demonstrando como a cultura pode ser uma ferramenta de descolonização, transcendendo o entretenimento, e funcionando como um ato político que desafia estruturas coloniais, alinhando à visão decolonial que vê a arte como um espaço para desconstruir opressões e promover novas formas de resistência e construção identitária. Observa-se no álbum a reafirmação da importância de dar protagonismo às vozes subalternas e de transformar a arte em um meio de resistência.

No contexto da descolonização, trabalhos como os de Elza Soares ajudam a reposicionar a música popular brasileira como uma plataforma de crítica social e de defesa de uma sociedade mais inclusiva e plural, alinhando-se com o que Santos et al (2016) denomina "epistemologias do Sul" — a valorização de saberes e experiências oriundas de povos historicamente oprimidos

Demais Formas de Descolonização do Pensamento através de Lélia e Quijano

A descolonização do pensamento configura-se como um movimento teórico, político e cultural que visa superar as estruturas de poder, saber e ser impostas pelo colonialismo europeu. Essas estruturas, embora originadas no período colonial, persistem na contemporaneidade em formatos muitas vezes naturalizados, moldando as instituições, a produção de conhecimento e a percepção identitária dos povos latino-americanos. Nesse contexto, os pensamentos de **Lélia Gonzalez** e **Aníbal Quijano** assumem papel central ao denunciar as formas de exclusão epistêmica e propor alternativas baseadas na valorização dos saberes subalternizados, especialmente os de origem africana, indígena e mestiça.

Lélia Gonzalez, intelectual, ativista e pioneira do pensamento negro-feminista no Brasil, é responsável pela elaboração do conceito de "**amefricanidade**", que expressa a intersecção entre identidades africanas, ameríndias e latino-americanas na constituição da cultura brasileira. Para Gonzalez (1988), pensar a identidade brasileira requer compreender a centralidade da contribuição negra e indígena, frequentemente apagada ou inferiorizada pelo discurso dominante. Ela afirma: *"A categoria político-cultural de amefricanidade evidencia a existência de uma identidade étnico-cultural resultante da fusão das matrizes africanas e indígenas na América Latina, que, entretanto, foi sistematicamente negada pela ideologia dominante"*. A autora rompe com os paradigmas eurocêntricos ao inserir a mulher negra como sujeito histórico e epistêmico, destacando seu papel fundamental na formação social e cultural do Brasil.

Nesse sentido, a literatura torna-se, para Gonzalez, uma ferramenta de resistência e de reconstrução identitária. Ao reconhecer a produção literária de mulheres negras como um campo de produção de saber, a autora valoriza formas de expressão muitas vezes negligenciadas pela academia. A escrita da experiência, ou "escrevivência", como propõe Conceição Evaristo, ressoa com a proposta de Gonzalez ao transformar vivências marginalizadas em narrativas potentes. A literatura negra feminina assume, assim, uma dimensão política e descolonizadora, pois se recusa a aceitar a invisibilidade imposta pelo colonialismo cultural. Como aponta Gonzalez, *"a linguagem é um instrumento de dominação que*

também pode ser subvertido como instrumento de libertação", reforçando o papel da narrativa como arma epistêmica e simbólica (Gonzalez, 1988).

Por outro lado, o sociólogo peruano Aníbal Quijano introduz a categoria de "colonialidade do poder", ao analisar como a colonização não foi apenas um processo de dominação política e econômica, mas também de imposição de uma forma específica de produzir e legitimar conhecimento. Para Quijano (2005), a colonialidade está enraizada na própria modernidade ocidental, sendo *"a constituição de um padrão de poder que articula a exploração do trabalho, o controle da sexualidade, da subjetividade, do conhecimento e da natureza segundo classificações raciais hierárquicas"*. Essa colonialidade transcende o domínio colonial formal e persiste nas estruturas institucionais e culturais contemporâneas.

A proposta de Quijano exige um giro epistemológico: o deslocamento do centro de produção de conhecimento das metrópoles para os contextos colonizados. Para ele, a "desobediência epistêmica" é necessária para romper com o monopólio da racionalidade ocidental e abrir espaço para outras formas de saber. A literatura, nesse processo, ocupa um lugar privilegiado ao permitir a emergência de vozes que resistem à homogeneização e que afirmam modos de existência alternativos. Ao tratar da colonialidade como algo que molda não apenas as relações materiais, mas também as subjetividades, Quijano nos convida a repensar o próprio sujeito moderno a partir de uma perspectiva plural (Quijano, 2005).

Ao se relacionar com a produção literária negra e indígena, os pensamentos de Gonzalez e Quijano iluminam caminhos possíveis para a reconstrução epistemológica do Sul Global. A literatura produzida por autoras negras amefricanas, em línguas portuguesa e francesa, como Leonora Miano, Maryse Condé e a já citada Conceição Evaristo, é um reflexo da insurgência contra o epistemicídio. Essas autoras fazem da palavra escrita um território de afirmação, memória e denúncia, articulando elementos da oralidade, da ancestralidade e da resistência cotidiana. Tal produção literária não apenas denuncia os legados da colonialidade, como propõe novas formas de narrar o mundo e de habitar a linguagem.

Nesse cenário, a descolonização do pensamento se apresenta como uma proposta profunda de transformação social e epistêmica. Lélia Gonzalez, ao denunciar o racismo epistêmico e propor a valorização da cultura amefricana, e Aníbal Quijano, ao explicitar como a colonialidade do poder sustenta as desigualdades globais, oferecem fundamentos teóricos robustos para repensar a educação, a política, a arte e a ciência. Ambos convocam à superação de uma racionalidade que exclui e à construção de uma nova ecologia de saberes, onde os conhecimentos ancestrais e populares dialoguem em igualdade com os saberes acadêmicos.

A descolonização, nesse sentido, não é apenas uma crítica ao passado colonial, mas uma proposta ativa de futuro. É um chamado à escuta, à restituição das narrativas negadas e à revalorização da diversidade epistêmica como base para uma sociedade mais justa. A literatura, como expressão estética e política, é instrumento vital nesse processo: ela abriga memórias, revela dores e aponta caminhos. Ao lado de Gonzalez e Quijano, escritoras negras e indígenas reafirmam que descolonizar o pensamento é, antes de tudo, reumanizar a experiência e recuperar o direito de nomear o mundo com as próprias palavras.

Considerações Finais

A descolonização do pensamento no Brasil se configura como um movimento de grande relevância para a reconfiguração das estruturas sociais, culturais e epistemológicas que ainda carregam os resquícios da colonização. Ao propor um rompimento com as hierarquias epistemológicas impostas pelo colonialismo europeu, esse movimento busca a valorização de

saberes tradicionais e locais, que historicamente foram marginalizados, como os saberes indígenas, afrodescendentes e latino-americanos. A descolonização do pensamento não se limita a um resgate do passado, mas se configura como uma ação propositiva, voltada para a construção de um futuro mais inclusivo, equitativo e plural.

A reflexão sobre o processo de descolonização no Brasil revela que a colonialidade do saber, do poder e do ser ainda persiste de maneira profunda nas práticas educacionais, científicas, artísticas e políticas do país. A persistência dessas estruturas coloniais resulta em desigualdades sociais, raciais e culturais que afetam a maioria da população, especialmente os grupos historicamente oprimidos. No entanto, a descolonização do pensamento propõe não apenas uma crítica a essas desigualdades, mas também a criação de alternativas epistemológicas que integram os saberes excluídos oferecendo novas perspectivas para a organização social e a promoção de justiça.

O movimento de descolonização do pensamento no Brasil é um processo contínuo que envolve a revisão das bases históricas e culturais que sustentam a sociedade. Ele desafia as estruturas coloniais que ainda permeiam as práticas educacionais, científicas, políticas e culturais, propondo alternativas mais justas e inclusivas. Ao integrar saberes diversos, valorizar as identidades culturais e promover um diálogo mais equilibrado entre as diferentes formas de conhecimento, o Brasil pode superar as desigualdades estruturais que ainda persistem, avançando para a construção de uma sociedade mais equitativa, plural e democrática. A descolonização, assim, não é apenas um movimento de crítica ao passado, mas uma oportunidade concreta de reimaginar o futuro do país, respeitando e valorizando a rica diversidade cultural que compõe sua identidade.

Referências

BALLESTRIN, L. América Latina e o Giro decolonial, **Revista Dados** – 2017 – Vol. 60 no 2, 2017

BRASIL. **Lei Federal 11.645** de 10 de março de 2008. Brasília, DF, 2008.

BRASIL. **Lei nº 10.639**, de 9 de janeiro de 2003. Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências

FAUSTINO, G.A.A. KATEMARI DIOGO ROSA: gênero, raça e etnia na física. **Revista da ABPN** • v. 12, n. 33 • jun – ago 2020, p.703-708

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia:** saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GOMES, N. L. (2021). O combate ao racismo e a descolonização das práticas educativas e acadêmicas. **Revista De Filosofia Aurora**, *33*(59). https://doi.org/10.7213/1980-5934.33.059.DS06.

GONZALEZ, L. A categoria político-cultural de amefricanidade. *In*: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, Nº. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

MALDONADO-TORRES, N. **Analítica da colonialidade e da decolonialidade:** algumas dimensões básicas: em decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2019.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, no 34, p. 287-324, 2008.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In:* A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. **Perspectivas latino-americanas**. Org. Edgardo Lander. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117–142.

PEREIRA, D.F. *et al*. O pensamento decolonial na psicologia brasileira. **Conhecimento & Diversidade**, Niterói, v. 14, n. 32, p. 181-193 jan./abr. 2022.

SANTOS, B. DE S., ARAÚJO, S., BAUMGARTEN, M. As Epistemologias do Sul num mundo fora do mapa. **Sociologias**, 18(43), 14–23, 2016. https://doi.org/10.1590/15174522-018004301.

REIS, D.S. A colonialidade do saber: perspectivas decoloniais para repensar a univers(al)idade. **Educ. Soc.**, Campinas, v. 43, e240967, 2022. Disponivel em: https://www.scielo.br/j/es/a/7Mmcw6pFrDjZXQnBjk8XqVx/?lang=pt. Acesso em: 10 fev. 2025.

AUTORIA DE MULHERES COMO RE(EXISTÊNCIA): UMA ANÁLISE DE *CORPO DESFEITO*, DE JARID ARRAES

Women's autorship as a (re)existence: an analysis of *Corpo desfeito* (2022), by Jarid Arraes

Luane Gabrielle Monteiro Luna[1]
https://orcid.org/0009-0003-2706-758X
Universidade Federal da Grande Dourados

Geovana Quinalha de Oliveira[2]
https://orcid.org/0000-0003-3538-9362
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

> Em casa, peguei meu caderno da escola, abri numa folha entre as matérias de matemática e geografia e escrevi sobre aquele dia da troca de roupa. Registrei com minha letra todos os meus pensamentos sobre aquela regra ridícula de vestido azul e currulepe de velho. Exausta, o corpo doendo. Escrevi que queria que as regras se lascassem, eu não mereço aquilo, eu não tenho que viver para esfregar, lavar e cozinhar, eu quero ter uma vida e só porque mainha morreu não significa que eu não posso viver (Arraes, 2022, p. 89).

A epígrafe que abre este texto extraída do livro *Corpo desfeito* (2022), de Jarid Arraes, revela o gesto de escrita como forma de enfrentamento às normas sociais que controlam o corpo e a vida das mulheres. Diante da dor e da imposição de papéis sociais, a personagem escreve — entre as páginas de um caderno escolar — como quem reivindica a possibilidade de existir para além das normas transmitidas pelo núcleo familiar e social que a cercam. Partindo desse gesto da escrita como possibilidade de resistência às opressões patriarcais, é nossa intenção analisar o romance de Arraes à luz da crítica feminista, reconhecendo a obra como um projeto literário que articula estética e experiência, ficção e vida. Esta perspectiva crítica permitirá, também, discutir a importância da autoria de mulheres, sobretudo de mulheres negras, como ato de insurgência contra o silenciamento, a opressão e a violência.

Uma leitura a partir da crítica feminista

A construção da ideia de inferioridade das mulheres não é um fenômeno pontual ou isolado, trata-se de um processo histórico, político e cultural profundamente enraizado nas estruturas de poder que moldam as relações de gênero. Ao longo dos séculos, as mulheres[3] foram sistematicamente marginalizadas, sendo reduzidas a papéis de subordinação em diversas esferas da sociedade e em diferentes partes do mundo. É preciso dizer que esse processo de

[1] Mestranda em Literatura e práticas culturais pela Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD). E-mail: luanegmluna@gmail.com.
[2] Professora dos cursos de Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus de Campo Grande. Docente do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens (UFMS) e do Programa de Pós-graduação em Letras (UFGD). E-mail: geovana.quinalha@ufms.br.
[3] O termo mulheres é aqui entendido em sua pluralidade, diferentemente do essencialismo biológico.

alijamento das mulheres foi construído com base em ferramentas que se distinguem a depender do contexto sócio-cultural, mas que não ainda não cessou, haja vista como o patriarcado[4] se reinventa e continua operando nos discursos, práticas e representações sociais.

As desigualdades estabelecidas por intermédio do sexismo produziram, historicamente, papéis de gênero como mecanismo de controle em relação aos corpos femininos, determinando, por exemplo, uma expressiva diferença entre os locais privados reservados às mulheres e os espaços públicos destinados à socialização e ao engrandecimento masculinos, sob o engendramento do patriarcado. Desse modo, foi imposta a naturalização da subordinação feminina que restringia às mulheres ao ambiente doméstico e familiar, enquanto aos homens era permitido a liberdade da vida pública à sua escolha.

Esse sistema cultural e político que estrutura as diferenças hierárquicas de gênero em relação aos espaços atribuídos a homens e mulheres tem origem na ideia forjada em torno da inferioridade das mulheres cuja gênese remonta às narrativas dos grandes mitos fundadores da humanidade. Como exemplificam Alves e Pitanguy (2022), ao longo da história foram criados discursos em diversos tempos e culturas que relacionam a mulher a uma pretensa "naturalização" de sua condição de subalternidade, de assujeitada aos homens e de destinada ao espaço privado, bem como a maldições que as associam ao perigo e à contaminação:

> Concluímos então que é uma lei geral que deve haver naturalmente elementos que comandam e elementos que são comandados (...). O poder do homem livre sobre o escravo é um tipo de poder; o do macho sobre a fêmea é outro. (Política, de Aristóteles [384-322 a.C], filósofo grego.) (Alves, Pitanguy, 2022, p. 22).

> Toda feitiçaria origina-se do desejo carnal, no qual a mulher é insaciável (...) Se hoje queimamos as bruxas, é por causa de seu sexo feminino. (H. Kramer e J. Sprenger, inquisidores, no manual de caça às bruxas Malleus Maleficarum, c. 1486.) (Alves, Pitanguy, 2022, p. 23).

Desde grandes livros religiosos, filósofos reconhecidos até legislações e provérbios perpetuados, como exemplificam os trechos acima, as retóricas que se firmaram na cultura são as que reforçam o caráter negativo da figura da mulher revelando um quadro ainda mais alarmante, sobretudo porque elas fundamentaram/fundamentam a base política, social, religiosa e cultural de diversas sociedades. Segundo Alves e Pitanguy (2022), todo esse esforço operacional do patriarcado para "provar" a inferiorização das mulheres revela que essa condição não é natural. Justamente por isso, precisa ser reiterada, justificada e atualizada por práticas e narrativas simbólicas no decorrer dos tempos.

Se analisarmos contextos recentes, é notório a disseminação do ódio às mulheres por intermédio de ideologias de masculinidades tóxicas em movimentos nas redes sociais como *Incels* e *Red Pills* que incluem pessoas adultas, adolescentes e, em alguns casos, até crianças. Em outros âmbitos de nosso país, como na educação, testemunhamos censuras a obras

[4] Diferentemente da concepção tradicional sobre o conceito de patriarcado e seu sentido literal de "governo do pai ou de direito paterno", compreendemos o termo dentro das proposições da crítica feminista, ou seja, o patriarcado é um sistema estrutural de opressão e violência em relação às mulheres cujas bases de dominação e poder masculinas modificaram-se e atualizaram-se no decorrer da história da humanidade ocidental e ainda são vigentes. O "patriarcado contemporâneo", como propõe Lia Zanotta Machado (2000), e o "patriarcado moderno", de Carole Pateman (1993) são possibilidades de se pensar o termo e suas peculiaridades na atualidade.

literárias e, na esfera do legislativo, temos assistido às tentativas reiteradas de dominação do corpo feminino em casos já previstos por Leis, a exemplo do impedimento de acesso ao direito ao aborto em se tratando de estupro.

Diante desse cenário, a postura de resistência das mulheres e de pessoas feministas contra esses discursos de controle e assujeitamento do corpo feminino é essencial, do mesmo modo como é imprescindível recuperar a história e as lutas e conquistas das mulheres para que não se caia no esquecimento os malefícios que o sexismo e a regulação de gênero exerceram e ainda exercem para toda a sociedade.

No campo da literatura, em contraposição a uma literatura universal e canônica historicamente dominada pela perspectiva masculina, a produção literária de mulheres se apresenta como uma forma de resistência na disputa das relações de poder quanto à representatividade e à re-apresentação do mundo por intermédio de uma perspectiva outra. A literatura produzida por mulheres desnaturaliza as construções de gênero e cria estéticas moldadas por projetos intelectuais e políticos em relação à arte como produção cultural de denúncia ao sexismo, à sujeição, à objetificação, à violência e a diversas outras formas de opressão impostas às mulheres. Isso não quer dizer que homens não possam e não devam escrever sobre tais temáticas. O que estamos afirmando é que a autoria de mulheres, antes invisibilizada, vem redefinindo a história da literatura, tornando-a mais plural, diversa e inclusiva.

Essa pluralidade é ainda maior quando pensamos em outros marcadores sociais, como raça/etnia, classe/economia, sexualidade, nacionalidade, religiosidade, faixa etária. Nesse sentido, o feminismo tem possibilitado o exercício de escuta para vozes marginalizadas para além da categoria gênero, exercendo, assim, uma criticidade indispensavelmente interseccional (Akotirene, 2019), de modo a questionar a maneira como a literatura, assim como outras produções culturais, configura-se como um espaço de disputa de poderes.

A partir da emergência do movimento feminista e do surgimento de um novo campo na crítica literária, a crítica feminista voltou-se inicialmente ao resgate e interpretação da produção literária escrita por mulheres, tendo um papel fundamental na historicização das obras de um grupo marginalizado. Segundo Showalter (1999), com o reconhecimento desses escritos, foi possível documentar as fases de uma tradição literária marcada por obras que, a *priori*, reproduziam os ideais patriarcais aos quais as mulheres estavam subjugadas, internalizando os valores da classe dominante masculina.

A mudança causada pelo "rompimento com o estatuto do silenciamento feminino que tratou de posicionar as mulheres como seres passivos diante das determinações do poder masculino" (Sant'ana; Rocha, 2020, p. 60) constituiu uma literatura que busca afastar-se da representação feminina escrita a partir da perspectiva masculina. Com essa reconfiguração das mulheres enquanto escritoras que assumem a autoria e ficcionalizam suas experiências em um contexto plural, a literatura se amplia para outras representatividades. Desse movimento, emerge uma identidade própria — uma inscrição da vida das mulheres na arte a partir das suas experiências e vozes que marcam o espaço da enunciação dentro das relações de poder, como afirma Cecil Zinani:

> Não se trata de realizar uma crítica biográfica, mas, considerando as condições que as mulheres detêm na sociedade, marcar o espaço de enunciação. Essa atitude, além do caráter simbólico que traz incluso, também institui um espaço de poder: o poder de dizer e de se dizer (Zinani, 2011, p. 5).

Esse "poder de se dizer", não é relacionado a marcação puramente dicotômica de "escrita de mulheres" e "escrita de homens", mas uma compreensão de como se configura a socialização dos corpos femininos e a importância de ouvir as vozes, as vivências e as experiências de um grupo marginalizado ao qual não era permitido a participação social fora da vida privada. É a importância de não serem vistas apenas pelo olhar masculino, mas tomar as palavras para si e dizer por si mesmas.

Considerando que a inferiorização dos corpos femininos é resultado de uma construção simbólica que propagou ao longo da história a ideia de que as mulheres eram seres subalternos e que suas funções sociais eram justificadas cultural e biologicamente, é possível afirmar que a conquista de direitos por parte das mulheres se deu por meio de um longo e contínuo processo de lutas — cujos avanços, embora significativos, ainda não contemplam todas de forma equitativa.

No bojo dessas discussões, é indispensável destacar o conceito de mulheres no plural, distanciando-se da perspectiva hegemônica universalizada, e ponderar as intersecções para esta análise. Importa reconhecer, portanto, que a imagem da mulher como "sexo frágil", domesticada e proibida de ocupar funções fora do espaço privado corresponde apenas a uma parcela das experiências femininas. Os corpos das mulheres brancas, oprimidas e proibidas de exercerem funções como trabalhar para além do espaço doméstico, representou apenas uma parcela de um extenso grupo de mulheres, pois suas experiências são diferentes das vivências das mulheres negras, como afirma Sueli Carneiro:

> Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, *de que mulheres estamos falando*? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas… Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar. Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto (Carneiro, 2019, p. 314, grifo nosso).

Na esteira desse pensamento, a pesquisadora Carla Akotirene (2019) destaca que a interseccionalidade tem o objetivo de instrumentar teoricamente a conexão estrutural do racismo, do capitalismo e do cisheteropatriarcado, potentes ferramentas de opressão a mulheres negras que "são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais" (Akotirene, 2019, p. 14).

Com isso, ignorar a complexidade de fatores que atravessam os corpos femininos e pensar a literatura de mulheres única e exclusivamente a partir da perspectiva de gênero resulta em um reducionismo que apenas retarda o avanço do debate em busca de mudanças sociais efetivas. As diversas marcas culturais identitárias moldam as experiências de vida e, por extensão, a literatura das mulheres que ali se (in)screvem. A relação entre estética e experiência, ficção e vida impulsionam a autoria feminina em direção ao gesto de (re)existência que nos conta uma história outra e implode memórias cristalizadas pelas estruturas patriarcais e racistas.

Se para as mulheres brancas a autoria representou um marco significativo na busca por autonomia, para as mulheres negras a literatura representa, também, uma forma de enfrentamento contra o pacto da branquitude (Bento, 2022), uma reescrita da história e autoafirmação de suas subjetividades e experivivências, pois, como afirma González (2020), a hierarquia racial e sexual suprime a humanidade das mulheres negras justamente porque lhes nega o direito de serem sujeitos de seus próprios discursos.

Para as mulheres negras, a autoria é uma possibilidade de se escre(vi)ver a partir de seus corpos geopolíticos, históricos e culturais. O discurso racista e misógino de que a mulher negra não produz intelectualidade, é uma perversidade estrutural que perpassa a experiência literária dessas mulheres, limitando seu incentivo à publicação, à valorização na indústria editorial e ao reconhecimento das/dos leitoras/es. Essa é uma urgência sobre a qual não podemos nos silenciar e, por essa razão, acreditamos que pesquisas como as que estamos propondo aqui são formas de enfrentamento contra o racismo estrutural e a misoginia.

Corpo desfeito: um ciclo de violências

Após a publicação de outros gêneros literários, Jarid Arraes lança, em 2022, seu primeiro romance, *Corpo Desfeito*. A narrativa destaca os absurdos de uma cadeia de violências sofridas por três gerações de mulheres e nos apresenta a narradora e protagonista Amanda, que perde a mãe aos 12 anos e, sem conhecer o pai, é deixada aos cuidados da avó materna, uma mulher dura e intolerante que passa a cercear progressivamente todos os aspectos da vida da garota sob pretextos religiosos e patriarcais de uma vida "apropriada" para um corpo feminino.

O livro é ambientado na cidade Natal da autora, Juazeiro no Norte (CE) e o espaço de maior visibilidade é o ambiente doméstico. Por uma perspectiva interseccional, analisamos a violência de gênero ligada a outros marcadores sociais, a exemplo da classe/economia, raça e religiosidade. Ainda que a própria Jarid Arraes rejeite a interpretação de que suas personagens são "miseráveis" e argumente que essa ideia corrobora para o estereótipo negativo da região (Histórias diversas podcast, 2023), o marcador social de empobrecimento faz parte do cotidiano da narrativa, pois os empregos das mulheres que sustentam a casa são mal remunerados e a protagonista passa por dificuldades durante toda a vida.

Com os rituais religiosos impostos pela avó à Amanda, dos quais discorreremos a respeito mais à frente, Marlene transforma a dinâmica familiar. A gestão do lar que já tinha uma configuração de empobrecimento é ainda mais afetada, pois seu trabalho recebia parcos recursos e os ritos religiosos configuram novas e duras restrições à Amanda. A fim de instituir a si e à neta uma vida humilde e de renúncia às coisas do mundo, estabelecendo uma possível relação com princípios religiosos de "pobreza divina", Marlene descarta todas as vestimentas, brinquedos de Amanda, seus últimos absorventes, aparelhos eletrônicos, além de limitar o acesso à itens básicos de higiene e até mesmo energia elétrica.

Jarid Arraes evita o excesso de descrições físicas das personagens, mas é possível concluir que algumas delas são pessoas negras com diferentes tons de pele, pois ao refletir sobre a ausência de uma figura paterna, Amanda afirma: "queria saber de quem era a minha cara. Com quem eu me parecia. De onde vinha o meu cabelo castanho e crespo, minha pele amarelada, meus olhos grandes. Tudo tão diferente de mainha" (Arraes, 2022, p. 31). No trecho, Amanda destaca algumas diferenças físicas entre ela, com cabelos crespos e castanhos, e sua mãe Fabiana, que possuía fios escuros e lisos. Contudo, a autora não nos fornece outras

menções diretas e descrições físicas específicas a respeito do tom de pele de Fabiana. Sobre os estereótipos e sua relação com o avô Jorge, Amanda narra:

> Não sei como ele começou a gostar de mim. [...] Me parecia que, na maioria das vezes, ele conseguia me distanciar o suficiente de mainha, esquecendo um pouco que eu tinha uma ligação de sangue com ela, porque nossos cabelos, os meus e os dele, eram muito mais parecidos, ainda que os cabelos dele fossem curtos e grisalhos, e porque minha pele não tinha aquele tom marrom, que era o mesmo tom de vó. Minha palidez, parecida com a dele, também era um motivo para encontrar em mim a possibilidade do afeto (Arraes, 2022, p. 33).

Ao ser mais próxima da aparência do avô do que o "tom de marrom" da pele da avó, Amanda recebia um pouco do afeto de Jorge, que era sempre violento com a avó Marlene e, por extensão, com a filha Fabiana. O que revela comportamentos racistas dentro do próprio núcleo familiar. Há também, um ciúme excessivo e infundado por parte do avô que, diversas vezes, violenta a esposa por considerar que Fabiana não é sua filha simplesmente porque seu tom de pele não se aproxima do pai. O fato é que Jorge é um homem violento que naturaliza suas ações e culpabiliza sua esposa, como é próprio da estrutura perversa do patriarcado e do racismo.

Corpo Desfeito caracteriza-se então como uma obra que utiliza a violência em suas diversas formas para representar experiências que, infelizmente, se naturalizaram, como a violência doméstica, instigando o questionamento sobre a relação de poder entre homens e mulheres e, também, a repressão de mulheres também contra outras mulheres.

Em um casamento conturbado, Marlene resistiu por anos às violências físicas, psicológicas e traições em prol de manter a "sagrada instituição do casamento". O marido nunca permitiu que a esposa pudesse desfrutar do espaço público, exceto a Igreja. Muito religiosa, a personagem se silenciava diante das agressões do marido, infligidas a ela e à filha.

Em meio a este violento núcleo familiar, a filha Fabiana, ainda na adolescência, engravidou e precisou abrir mão de seus planos acadêmicos e profissionais para ajudar no sustento da casa e cuidar da criança sozinha, uma vez que o pai nunca assumiu suas responsabilidades. Suportando agressões verbais e o preconceito da própria família, Fabiana criou Amanda com muita dificuldade e sem nenhum tipo de amparo econômico, tampouco emocional.

Como um reflexo da normalização dos maus tratos por uma cultura de desigualdade de poder que coloca os mais jovens em posição de inferioridade nas relações familiares, em que a violência é justificada como afeto e correção, Amanda também sofria violência física pela avó com frequência. Tais agressões permaneciam incólumes, uma vez que Amanda nunca se sentiu segura para buscar ajuda e Fabiana, sua mãe, parecia não perceber os maus tratos sofridos pela filha.

> [...] calei porque percebia a distração de mainha quando ela voltava. Era um dia inteiro dividido entre esfregar um velho pelancudo e vender marmotas baratas. Não perderia tempo com duas versões do mesmo caso que contava só com saliva para que parasse de pé. Depois da ameaça, vó estralou o cinto nas minhas pernas. Oito, nove, dez lapadas. Chicoteou minha bunda com a ponta pesada que terminava com a fivela dourada. Achou que o couro era pouco e tirou um cipó

> verde do pé de fruta. O cipó machucou mais do que o cinto (Arraes, 2022, p. 43, 44).

Essa dinâmica estende-se por toda a infância de Amanda, marcando o amadurecimento da menina com uma postura de silenciamento e submissão à violência daqueles que legalmente deveriam protegê-la, mas que utilizam da hierarquia familiar como forma de opressão. Com o início dos rituais religiosos instituídos por Marlene, sob a suposta justificativa de proteger e purificar a neta, a avó inicia a prática de orações constantes e impõe uma série de regras comportamentais envolvendo o que a neta deve fazer, comer e vestir. Ao decorrer da narrativa as violências psicológicas e físicas se intensificam, e o romance adquire um caráter cada vez mais ritualístico, como a obrigatoriedade das orações diárias diante de uma estátua de santa que representa o rosto de Fabiana, morta em um acidente. Esse ritual cria uma atmosfera opressiva e controladora de um corpo disciplinado. Contudo, em um movimento de rebeldia, esse corpo disciplinado resiste e se encaminha para a libertação, como será discutido no próximo tópico.

Corpos disciplinados e desfeitos

Elódia Xavier, em seu livro *Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino* (2021), desvenda onze categorias de estudo do corpo a fim de compreender como as práticas sociais moldam e atravessam as experiências corporais das mulheres em diferentes contextos. Interessa-nos para este estudo o conceito "corpo disciplinado", que reúne em sua definição os estudos Arthur Frank, Michel Foucault e Pierre Bourdieu em diálogo com a análise de Elódia Xavier.

Para Arthur Frank (*apud* Xavier, 2021) a maior característica do corpo disciplinado é o que ele chama de carência, relacionado à falta de algo. Essa carência é constantemente assegurada pelo processo de disciplina — ou seja, é um corpo que vive de acordo com as regras que foram impostas a ele.

A subserviência de Amanda, na obra de Jarid Arraes, é evidente em sua aceitação às rígidas regras comportamentais impostas por Marlene. É importante salientar como sua postura de obediência não se trata de uma escolha, mas do resultado da criação de uma garota silenciada desde o nascimento, e que teve sua subjetividade totalmente reprimida.

A figura idealizada de Fabiana, perpetuada pela avó, é um mecanismo de opressão que molda o comportamento de Amanda e impede sua autonomia. Maltratada em vida pelos pais, sobretudo depois da gravidez precoce e fora do casamento — uma ofensa aos preceitos religiosos da família — a mudança repentina de Marlene após a morte da filha suscita reflexões. Antes humilhada por "não ter dado um pai" à Amanda, Marlene agora diz que Fabiana é "boa, paciente, pelejou muito na vida, morreu de injustiça" (Arraes, 2022, p. 11). Quais os motivos desse paradoxo comportamental?

Por um lado, acreditamos que o comportamento de Marlene pode ser compreendido como resultado da culpa e do remorso pelas agressões que a filha sofria, pois como Amanda conta: "mainha explicou para vó que toda aquela culpa precisava de perdão, e que a única forma de ser perdoada estava no esforço para manter uma vida decente e modesta" (Arraes, 2022, p. 53). Por outro, é um mecanismo eficaz e perverso para controlar o corpo de Amanda, usando o apelo/idealização maternal para regular e controlar uma menina vulnerável que ansiava por uma conexão com a mãe morta, pois como afirma a pequena Amanda: "A promessa de partilha me comoveu" (Arraes, 2022, p. 53).

> Me botei de joelhos, mais emocionada do que sabia que ficaria. Supliquei para entender o que estava acontecendo. Pedi me prepara para o que a senhora quer pra mim, me ajuda a ver do mesmo jeito, a aceitar, eu quero seguir, quero honrar cada detalhe do que a senhora desejou pra mim, eu quero, mainha, santa, eu preciso de ajuda (Arraes, 2022, p. 69).

Essa submissão, tanto à hierarquia familiar, quanto à figura materna ausente, como no trecho supracitado, reflete a construção social, as performances da feminilidade e as expectativas de conformidade impostas às mulheres na sociedade que ainda atuam na contemporaneidade. Michel Foucault (1987), em suas discussões acerca da ideia de "corpos dóceis" explica que o poder dessa disciplina vem dos métodos de operação de controle sobre os corpos, métodos que realizam a sujeição desses corpos e que impõe uma relação que ele chama de "docilidade-utilidade", ou seja, a ideia de que em uma relação de dominação se estabelece um vínculo de aceitabilidade, de submissão, de que existe ali uma disposição para obedecer e aceitar a dominação, como um adestramento, através de limitações, proibições ou obrigações (*apud* Xavier, 2021).

Nesse sentido, a teoria da "violência simbólica" de Pierre Bourdieu, como aponta Xavier (2021), é fundamental para compreender essa dinâmica de poder, pois a "força simbólica" define uma forma de dominação que atua sobre os corpos sem a necessidade de opressão física. Essa violência se manifesta de maneira sutil, manipuladora, através de uma longa relação de subordinação aos agentes de dominação, levando à internalização de normas e valores opressores.

Elódia Xavier (2022) destaca que as instituições família, igreja, escola e estado são agentes cruciais na manutenção da dominação social, pois essa "se institui por meio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante" (Xavier, 2022, p. 63, 64). Por esse prisma, constrói-se uma situação em que o sujeito dominado permanece preso de acordo com as normas sociais, os indivíduos legitimam as hierarquias sociais e aceitam passivamente seu lugar, pois existe uma ordem hierárquica que valida essa subordinação, tal qual um contrato social.

No 12º aniversário de Amanda, Fabiana sofre um acidente e a garota torna-se órfã, sendo deixada totalmente aos cuidados da avó. Após um longo período de luto, Marlene diz à neta que recebeu uma revelação de Fabiana em um sonho. A revelação consistia em um conjunto de regras sob os quais a falecida supostamente exigia que a filha fosse criada, como se vê no trecho abaixo:

> Enquanto estava vivendo aquele luto intenso, chorando todas as noites, começou a receber sonhos enviados pelos céus. **Mainha aparecia vestida como santa, com um manto azul-claro que reluzia tanto quanto o da Virgem Maria, e tinha o rosto sereno e descansado.** Num deles, mainha explicou para vó que toda aquela culpa precisava de perdão, e que a única forma de ser perdoada estava no esforço para manter uma vida decente e modesta. Em outro, falou sobre mim, sobre como vó deveria me proteger para que eu não fizesse escolhas ruins, **porque eu devia ser pura.** Nos dias que seguiram, vó recebeu fragmentos de normas, regras a serem seguidas, instruções de como buscar esse perdão e uma reza pequena a ser repetida todos os dias,

> especialmente aos domingos, quando aconteceria uma preparação, tudo regido por vó (Arraes, 2022, p. 53, negrito nosso).

Com os trechos em destaque, podemos compreender como a estátua de Fabiana transformada em santa remete à figura de Maria, como se a moça transcendesse seus pecados da carne através da morte. Ao invocar a figura santificada de Fabiana, a avó justifica suas decisões em manter Amanda pura e obediente e realiza constantes exames corporais como parte de um ritual de purificação que visaria garantir a castidade da menina, aproximando-a do ideal de Maria, pois "apenas as mulheres castas e puras eram consideradas respeitáveis. Aquelas que não se conservavam virgens até o casamento eram associadas com a imagem da pecadora e prostituta" (Schweig, 2023, p. 44).

Amanda se submete a essa dominação pela ordem hierárquica, pela ideia da família sagrada, da família como instituição que nunca pode ser questionada. Como nos trechos: "Uma lógica simples. Um papel que eu tinha que cumprir" (Arraes, 2022, p. 71); "Eu ouvia e obedecia" (Arraes, p. 74); "Eu acreditava na santidade da mulher que fez tudo por mim" (p. 75). Essa prática, além de violar o corpo e o espaço da menina, reforça a ideia de que o corpo das mulheres é um território a ser vigiado e controlado, e que a sexualidade feminina é algo sujo e perigoso que precisa ser reprimido — e Amanda é assujeitada a essas "inspeções".

Os rituais incluíam tanto a mudança nas vestimentas, como períodos de jejum, constantes orações e regras extremamente rigorosas em relação à higiene pessoal, proibições de acesso a entretenimento e normas quanto ao seu comportamento diante de figuras masculinas e quem poderia ou não tocá-la. Reforçando a conduta de manter-se limpa e coberta, protegida para que não desperte o desejo dos homens, pois "o corpo feminino é considerado a fonte da perdição e, consequentemente, o responsável pela perdição imoral" (Schweig, 2023, p. 32).

Os maus tratos sofridos por Amanda manifestam-se de diversas formas, a exemplo da violência patrimonial, quando Marlene realiza uma purificação na casa e descarta todos os objetos pessoais da menina que ela considera "impuros". A aceitação resignada de Amanda, como demonstra o trecho "como tantas outras coisas, estava mais do que conformada, me sentia até muito convencida" (Arraes, 2022, p. 65), evidencia a complexidade da violência psicológica, e retifica a aquiescência da personagem em diversos momentos, o não questionamento, a passividade enquanto único lugar possível para aquele corpo frágil, dócil (Foucault, 1987).

> Eu fui obrigada, mas também quis. Eu tinha dúvidas, mas encontrava na fé algumas respostas. Não respostas que duram para sempre, e minha fé nem era tão brilhante e esperançosa, mas a imagem de mainha influenciava minhas ações. Por isso eu aceitava as mãos de vó no meu corpo que tremia, por isso não questionava o propósito de tudo que ela me apresentava (Arraes, 2022, p. 79).

Conforme aponta Elódia Xavier (2022), existem momentos em que o controle "falha", momentos de indisciplina que são fundamentais na narrativa de *Corpo Desfeito*, pois, através desse processo de resistência, Amanda busca a libertação das amarras de sua avó e, por extensão, dos grilhões da religião e do patriarcado. A princípio com pequenas ações, como usar uma diferente peça de roupa ou tentar trocar os remédios da avó, mas que culminam em um sentimento de revolta que levam a concretização de sua libertação quando, ao ouvir ameaças veementes da avó, Amanda responde às agressões:

> Então meu corpo foi tomado por vontade de movimento. Agarrei a primeira coisa que vi na minha frente, uma das velas. Quebrei a vela ao meio. Achei pouco. Arranquei as currulepes dos pés e joguei em vó. Ela veio para cima de mim e eu a empurrei. Ela bambeou para trás. [...] Tomei a estátua do oratório e joguei no chão. Segurei outra vez e joguei mais longe. Só parei quando vi que mainha estava bastante rachada, os pedacinhos espalhados pelo chão (Arraes, 2022, p. 119-120).

O trecho em que Amanda quebra a estátua de sua mãe Santificada, representa uma rachadura definitiva na fé e devoção da menina em relação aos rituais religiosos de purificação impostos a ela. A destruição do símbolo que a avó utilizava para manipulá-la e oprimi-la, marca o momento em que Amanda se liberta desse ideal. Ela reconhece sua condição de vítima e confronta a dura realidade da própria situação, e ainda que de forma "justificável", responde com a violência e fúria que fazia parte do seu cotidiano.

> Tudo o que eu acreditava e tudo o que era motivo de dúvidas estava destruído. Se realmente achei que mainha tinha virado santa, e por algum tempo acho que acreditei nisso com todo o meu coração, naquele dia minha cabeça virou. A estátua não era abençoada, todas aquelas regras absurdas eram ridículas e, depois de conseguir dizer isso com a boca cheia, enxergava como eram aterradoras. Eu chorava também de vergonha. Que vergonha ter passado por todas aquelas coisas. Que vergonha ter acreditado, e ter obedecido, e ter vagado como alma, ter caído como vítima (Arraes, 2022, p. 120, 121).

Essas contribuições, relacionadas ao conceito de "corpo disciplinado", dialogam diretamente com as perspectivas que dizem respeito à naturalização da subordinação e da posição de inferioridade como sintomas de uma doença que está nas raízes das relações de gênero em todos os campos da sociedade. Marlene internaliza os discursos que foram construídos ao longo de muitos séculos ao ponto de impor sobre a neta tamanha violência, e age em consonância ao argumento de que a figura feminina deve a todo momento resguardar a sua pureza física e moral para provar o seu valor. Isso em um ambiente de restrições e nos limites da vida doméstica, condenando qualquer contato com a vida pública e minando todas as relações que a garota poderia construir na escola, na igreja ou nas aulas de costura que gostava de frequentar.

Nesse sentido, a narrativa de Jarid é um projeto literário, político e estético que problematiza discussões em torno dos corpos dissidentes notoriamente marcados por relações de poder instaurados pelos padrões cisheteronormativos, patriarcais e racistas. Por intermédio da literatura os tantos corpos desfeitos que circulam em nossa sociedade resistem buscando romper com ciclos de sofrimento a partir de suas (re)existências.

Referências

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.

ALVES, Branca Moreira. PITANGUY, Jacqueline. **Feminismo no Brasil:** memórias de quem fez acontecer. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

ARRAES, Jarid. **Corpo Desfeito**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2022.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 313-321.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. de Raquel Ramalhete. Petrópolis, Vozes, 1987.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 38-51.

HISTÓRIAS DIVERSAS PODCAST. **Jarid Arraes - Escritora** | Histórias Diversas Podcast #008. Youtube. 17 mar. 2023. 1h24min12seg. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EIP5TVzy9WM. Acesso em: 03 out. 2024.

MACHADO, Lia Zanotta. Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo? In: *Sociedade Brasileira de Sociologia (Ed.).* Simpósio Relações de Gênero ou Patriarcado Contemporâneo, 52ª Reunião Brasileira para o Progresso da Ciência. Brasília: SBP, 2000.

SANT'ANA, Renata Cristina; ROCHA, Enilce do Carmo Albergaria. A crítica feminista no cenário literário contemporâneo. **Jangada**: Viçosa, v. 08, n. 15, p. 60-74, jan./jun. 2020. Disponível em: https://www.revistajangada.ufv.br/Jangada/article/view/257. Acesso em: 18 dez. 2023.

SCHWEIG, Talita Luana. **A tessitura erótica como expressão da individualidade feminina: um recorte de Clarice Lispector**. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2023. Disponível em: https://tede.unioeste.br/handle/tede/6535. Acesso em: 11 mar. 2025.

SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own**: British women novelists from Brontë to Lessing. Nova Jersey: Princeton University Press, 1999.

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

PATEMAN, Carole. **O contrato sexual.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. Crítica Feminista: lendo como mulher. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 7, dez. de 2011, p. 1-10.

DISTOPIA, CORPORALIDADE, VIOLÊNCIA E GÊNERO: UMA LEITURA DE MEU CORPO AINDA QUENTE, DE SHEYLA SMANIOTO

Dystopia, corporality and gender: reading Meu corpo ainda quente, by Sheyla Smanioto

Lucia Rodrigues Britto[5]
https://orcid.org/0009-0007-0814-9351
Universidade Federal de Mato do Sul

Introdução

Meu corpo ainda quente (2020), de Sheyla Smanioto, é um romance distópico, ambientado na cidade fictícia de Vermelha, uma cidade marcada pela desova de corpos e pela presença de um regime de exceção. Neste cenário brutal, acompanhamos a jornada da protagonista Jô, uma menina que vive nesse "reino" onde cadáveres cotidianamente se acumulam pelas ruas ou boiam no rio que atravessa a cidade. A narrativa expõe a dura jornada de Jô pela geografia de seu corpo em busca de sua mãe, Antônia, que morre, e de si mesma. Vermelha é, ainda, uma cidade em que mulheres não são protagonistas de seus próprios corpos, e se veem subjugadas aos desejos dos homens, de quem são propriedade.

O cenário desolador se materializa no projeto gráfico do romance, como aponta Eurídice Figueiredo (2024). As páginas são todas marcadas pelo vermelho que não só dá nome à cidade, mas evoca o sangue que escorre de corpos assassinados e que parece manchar as páginas do romance, atingindo também quem o lê. Em contraste a isso, o "era uma vez" abre trechos que intercalam a narrativa principal ao longo do romance e marcam uma escolha estilística que caracteriza o livro como, nas palavras da autora, um "conto de fadas distópico".

Smanioto, uma paulista nascida em Diadema, se inspira na própria cidade natal, conhecida como "cidade vermelha", para criar a cidade que ambienta seu romance. O regime de exceção sob o qual Jô vive, que oprime e subjuga corpos femininos, é criado a partir da ditadura militar brasileira. Em Vermelha, as mulheres são alijadas de seus próprios corpos, mas a cidade fictícia de Smanioto não é exceção; é a regra: "no mundo inteiro é assim, filha, mulher nenhuma tem o próprio Corpo" (Smanioto, 2020, p. 6).

Diante desse cenário, a autora constrói uma narrativa que se constitui como um "manifesto poético feminista", como o romance é descrito em sua capa, que se mostra um tecido crítico quanto ao lugar político dos corpos femininos em um contexto que nos remete ao lugar histórico da ditadura militar brasileira.

Lançando mão das propostas de Foucault (1987, 1988), entendemos os corpos, particularmente os corpos de mulheres, como lugares de poder e controle na narrativa de *Meu corpo ainda quente*; assim, pretendemos dialogar com as proposições do autor acerca dos dispositivos da sexualidade e das construções discursivas de normalização dos corpos com autoras da crítica feminista, tais como Judith Butler (2019), Guacira Lopes Louro (2028) e

[5] Acadêmica do 5º semestre de Letras Português/Inglês, na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: O trabalho é resultado de PIBIC, orientado pela professora Geovana Quinalha de Oliveira, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail:

Heleieth Saffioti e Suely Souza Almeida (1995) – que se ocupam em debater as regulações do gênero e as violências perpetradas contra corpos dissidentes, como o das mulheres.

Além disso, pensando o espaço histórico e geopolítico em que está inscrita a trama de*Meu corpo ainda quente*, procuramos pensar o papel político que o corpo feminino ocupa dentro do contexto de violência da Ditadura Militar, a partir das pesquisas de Joana Maria Pedro e Cristina Scheibe Wolff (2010). Refletimos, também, acerca da construção desse cenário distópico, a partir do proposto por Gregory Claeys (2010), para quem a distopia, diferente da utopia, se destaca por ser uma crítica radical à sociedade. O conto de fadas distópico e manifesto poético feminista de Sheyla Smanioto, se apresenta então como uma reflexão e crítica profundas do contexto ditatorial sob a perspectiva do gênero.

O controle do corpo

O corpo, entendemos a partir de Foucault (1987, p. 29), "está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele [...]." Como afirma Louro (2000), os corpos ganham sentido socialmente e as inscrições do gênero são sempre feitas no contexto de uma cultura e carregam, portanto, suas marcas – vistas majoritariamente como algo fixo, imutável. O corpo é visto como aquilo que ancora a identidade em todos os seus sentidos, mas no gênero e na sexualidade, encontra uma barreira intransponível, imutável. É uma ficção, claro; afinal, "os corpos não são, pois, tão evidentes como usualmente pensamos. Nem as identidades são uma decorrência direta das 'evidências' dos corpos." (Louro, 2000, p. 8).

No entanto, considerando que vivemos em uma sociedade cuja norma para os corpos se estabelece em uma matriz masculina, branca, heterossexual, de classe média urbana e cristã, os que fogem dessa norma, segundo Louro (2000), ocuparão o lugar do "outro". É esse o lugar que o corpo da mulher (assim como de outros sujeitos dissidentes), ocupa.

Para Butler (2019), esse é o local do abjeto, as zonas "não-vivíveis" da vida social que, a despeito dessa denominação, "são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do 'inabitável' é necessário para circunscrever o domínio do sujeito." (Butler, 2019, p. 22). Em *Meu corpo ainda quente*, o corpo feminino existe nas e ao mesmo tempo é uma zona não-vivível. Os corpos das mulheres na narrativa ocupam o lugar do abjeto, de que fala Butler (2019), mas também têm uma geografia própria, interna, e se tornam em si mesmos uma dessas "zonas não-vivíveis" em que a mulher é forçada a habitar.

> Era uma vez uma menina que vivia em um reino onde as mulheres não possuíam o próprio Corpo e aprendiam, desde pequenas, a se esconderem em um canto do Corpo pros homens poderem usar. Nesse reino, a Morte escolhia suas vítimas entre os culpados. Se alguém morria, é porque devia ter feito algo. Pelo menos era o que a Mãe dizia pra menina. Então a Mãe morre. E a menina fica sozinha. Pior ainda: a menina fica apenas com o seu Corpo, o bicho selvagem e perigoso que sua Mãe lhe ensinou a temer. (Smanioto, 2020, p. 15)

O corpo, esse "bicho selvagem e perigoso" a ser temido, na narrativa de Smanioto, ganha até mesmo grafia em caixa alta-como se vê no trecho acima, como é característico dos nomes próprios. O corpo das mulheres é uma entidade à parte, alheia a elas e que, não sendo possuído, não podendo ser protegido das violências que lhe são perpetradas, serve apenas de

esconderijo. A separação das mulheres, suas "Alma", de seus próprios "Corpos", agora esconderijos, é o que garante sua sobrevivência, ao mesmo tempo em que as coloca em uma posição de profunda vulnerabilidade. Não só isso, ser mulher implica, necessariamente, o não-protagonismo de seu próprio corpo: "'como eu vou saber que virei mulher, Mãe?', 'quando tomarem seu Corpo com um só olhar'" (Smanioto, 2020, p. 9).

Ao mesmo tempo, é a existência do abjeto e dos não-sujeitos que nele habitam, como afirma Butler, que permite e circunscreve a existência daqueles que têm status de sujeito. É a existência do corpo dominado e subjugado da mulher que permite ao homem seu domínio, seu status de norma no mundo, como coloca Louro (2000). E assim o é na narrativa de Sheyla Smanioto.

O medo pelo próprio corpo nesse cenário é tanto que a mãe de Jô lhe dá o nome de João, em uma tentativa de protegê-la – ela é Jô apenas em casa – e reafirma constantemente à filha que, em Vermelha, "só morre que não presta", um mantra que percorre a narrativa, e nos dá a sensação de uma desesperada tentativa de afirmar a própria inocência, alguma tentativa de escapar à violência. Tudo isso desaba quando a mãe de Jô morre. O corpo feminino é sempre alvo dessa violência que se revela, como apontam Saffioti e Almeida (1995), onipresente em sociedades falocêntricas como a nossa e a das personagens do romance.

Feminismo e ditadura

A onipresença da violência contra a mulher encontra um ponto de culminação quando se fala de regimes de exceção. Para Agamben (2004), essa forma de governo que, em sua concepção existe para momentos de crise, vem se tornando cada vez mais uma forma de governo em si mesma. É o que se vê no caso do golpe militar perpetrado no Brasil e nos anos de governo que se seguiram. Para o teórico italiano,

> O totalitarismo moderno pode ser definido, nesse sentido, como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil legal que permite a eliminação física não só dos adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos que, por qualquer razão, pareçam não integráveis ao sistema político (Agamben, 2004, p. 3).

Assim, aqueles cidadãos indesejados, inconvenientes ao sistema, os que fogem à norma e ocupam o lugar do abjeto, são alvos dessa violência de maneira sistêmica. Diante da morte de sua mãe, Jô se desespera e se pergunta: "só morre quem não presta. Ou era mentira dela? E se a Mãe mentiu? Ou isso ou ela não presta." (Smanioto, 2020, p. 28) A verdade é que, dentro do regime em que viviam, ela de fato não presta, é intragável ao sistema político.

Esse entendimento se reforça quando entendemos, a partir das pesquisas de Joana Maria Pedro, que as ditaduras militares do Cone Sul "além de serem antidemocráticas e de definirem formas de apropriação de riquezas que ampliaram as diferenças de classe, foram antifeministas" (Pedro, 2010, p.117). Ou seja, a violência contra a mulher, nesses regimes, é parte do projeto de governo. As torturas perpetradas contra mulheres carregam um traço profundamente misógino, passam pelo abuso e pela humilhação sexual de maneiras que não se via com homens.

Margareth Rago (2000) demonstra, através do depoimento de Criméia Alice de Almeida Schmidt, ex-militante, presa e torturada pela ditadura militar, como a corporalidade atravessa e modifica a violência sofrida por esses corpos: "se, de um lado, a condição materna

a poupa de algumas torturas físicas, do estupro e de outras formas da violência sexual corporal, de outro não impede a violência sexual psicológica" (Rago, 2000, p. 169). A mulher que ousava transgredir o regime, afirma Maria Lygia Quartim de Moraes (2010), ofende duplamente: porque ultrapassa o universo do doméstico e porque desrespeita as regras de gênero de sua época. A sobrevivência parece condicionada à obediência – "Só morre quem não presta" – mas não há proteção nisso quando a própria existência é vista como transgressora e indesejável.

A perpetuação da violência, para Foucault (1987), atua para a sujeição dos corpos e tanto mais será o caso nos corpos femininos, esses que, como aponta Gayle Rubin (1975) são historicamente colocados em posição transacional, sem agência sobre si. A violência em Vermelha atua da mesma maneira e, como se caracterizam as ditaduras vividas no Cone Sul, atua de maneira particular contra as mulheres.

A Distopia e o conto de fadas

Para Eurídice Figueiredo (2024), *Meu corpo ainda quente* é uma paródia dos contos de fadas tradicionais, uma em que o "reino" nada tem de encantado; sua realidade, ao contrário, é a realidade da opressão das mulheres. Ao longo do romance, a narrativa é interrompida por trechos, marcados em itálico, que se iniciam com a expressão "era uma vez". A conexão aos contos de fadas é feita instantaneamente por aquelas ou aqueles de nós criados na tradição da literatura ocidental. Jô, nesses trechos, recebe a denominação de princesa, e a narrativa ganha contornos quase fantásticos: um contraste dramático com a dura realidade sendo retratada.

Esse recurso narrativo adotado por Sheyla não só promove intertexto com os contos de fada, mas quando contrastado com o tom, a ambientação e a caracterização de sua narrativa, promove a ponte, uma espécie de hibridização entre gêneros que origina aquilo que a própria autora chama de "conto de fadas distópico".

A partir das proposições de Gregory Claeys (2010), podemos entender as distopias como um gênero cujas obras nascem de profundos incômodos com a sociedade em que o autor está inserido, provocando críticas profundas a sistemas de governo e estruturas sociais. Em grande parte do séc. XX, as distopias serviram como veículo para ideias socialistas, criticando o sistema capitalista e também como veículo de ideias feministas. Diante da existência de sistemas opressores a literatura distópica se mostra aliada daqueles que resistem a esses sistemas ao promover críticas incisivas através da ficcionalização desses sistemas.

Publicado em 2020, o romance de Sheyla Smanioto não se materializa, naturalmente, no contexto da ditadura militar. Ainda assim, se mostra relevante. O romance é publicado após o estabelecimento da Comissão da Verdade (instaurada no ano de 2011, pela então presidenta Dilma Rousseff, e teve seu relatório final entregue no ano de 2014), que buscou investigar os abusos e mortes provocados durante o período ditatorial brasileiro. A publicação do relatório da comissão trouxe o assunto à tona e suscitou outras obras que procuravam, através da ficção, examinar e revisitar esse período tão doloroso, em particular para as mulheres, da história brasileira.

Meu corpo ainda quente não traz explicitamente em seu texto a relação da fictícia Vermelha com a realidade da ditadura militar. Mas a sugere, diz Eurídice Figueiredo (2024). Prática comum da ditadura militar, o desaparecimento de corpos também aparece no romance: "Não é acaso. Desaparecer um Corpo. Não é simples sumiço. Cada Corpo que desaparece é político" (Smanioto, 2020, p. 25).

Antônia, a mãe de Jô, apesar de reafirmar para a filha constantemente que "só morre quem não presta", também parece consciente da fragilidade dessa afirmação, que muito se usa também em defesa da ditadura. "Se eu tivesse feito alguma coisa, iam dizer que eu não presto, iam vir buscar o meu Corpo. Eu presto, eu não fiz nada, eu aguentei, mas ele sumiu, não sumiu? Nunca mais apareceu. Eu não fiz nada, eu presto." (Smanioto, 2020, p. 91). Presta, e ainda assim morre. O desespero de Jô diante disso é simples, mas cruel "*E se todo mundo morre*?" (Smanioto, 2020, p. 91) se pergunta. E se "não prestar" não é, na verdade, o critério que define quem morre? É claro, quem define que vive e morre é o sistema que sustenta esse regime e, crucialmente, é também o sistema que define quem presta e quem não.

A palavra "corpo", já dissemos, é grafada no romance com a letra inicial maiúscula. Para Figueiredo (2024), essa marcação revela uma polissemia:

> Trata-se do Corpo mil vezes agredido das mulheres e, ao mesmo tempo, o Corpo dos desaparecidos políticos, cujos cadáveres foram jogados em rios, no mar, enterrados em valas ou incinerados em usinas; são os espectros desses Corpos que continuam clamando por justiça (Figueiredo, 2024, p. 270).

Nessas articulações vemos como Smanioto constrói na trama de sua narrativa umacrítica contumaz do regime militar e suas práticas. Como é da natureza das distopias, a narrativa, ao falar de um lugar fictício, aparentemente distante de suas leitoras e leitores, indica, na verdade, a realidade vivida por muitas mulheres em ditaduras por todo o Cone Sul.

Moraes (2008), afirma que a transgressão de mulheres que resistem à ditadura é mais ofensiva porque fere as normas de gênero de sua época; essas normas, que se manifestam a partir do dispositivo da sexualidade (Foucault, 1988), são fixadas culturalmente e se manifestam sobre os corpos pertencentes a essa cultura. Afinal, "o dispositivo de sexualidade engendra [...] uma extensão permanente dos domínios e das formas de controle" (Foucault, 1988, p. 102), ou seja, o dispositivo se prolifera, penetra os corpos de maneira cada vez mais minuciosa e estende seu controle a um nível cada vez mais global.

Sheyla Smanioto constrói uma narrativa profundamente consciente desses mecanismos de controle, particularmente no que se refere ao corpo da mulher. Em Vermelha, para sobreviver, "uma mulher precisa saber ter apenas a metade de seu próprio tamanho. Concordar. Falar baixo. Ocupar pouco espaço. Menos ainda. Em Vermelha, mulher precisa ser planta pequena e rasteira e silenciosa, decorativa" (Smanioto, 2020, p. 26).

A autora ainda vai além: "O Pai me contou a história, Mãe, eu sabia, eu sabia que os homens em Vermelha preferem as mulheres quando estão mortas" (Smanioto, 2020, p. 58). E não é algo exclusivo de Vermelha; quando foge, Jô nota que as circunstâncias enfrentadas pelas mulheres não mudam. Assim como em nossa sociedade, não se trata de uma questão isolada, mas sistêmica. A narradora diz:

> Por isso eu fugi de Vermelha, pra não tomarem o meu bicho, pra eu não acabar indo parar no canto, sem saber viver, sem saber morrer, pra não descobrir em mim o que o Pai já sabia. Mas as coisas não são tão diferentes na cidade. (Smanioto, 2020, p. 39)

De fato, para Agamben (2004), regimes de exceção têm como característica a eliminação dos que lhe são indesejáveis e, considerando as proposições de Pedro (2010), fica

evidente que, em um regime como o de Vermelha, as mulheres são um alvo em particular. E trata-se não só da sua morte física, mas da subjugação. A distopia de *Meu corpo ainda quente* nos mostra, então, o alvo de sua crítica.

Costurada no imaginário dos contos de fada, a distopia se torna uma coisa outra, uma justaposição entre a linguagem delicada do primeiro e a brutal realidade do segundo. Cria-se então um cenário único, que traduz e denuncia em sua linguagem poética os horrores reais da ditadura. A ficção, afirma Jair Zandoná (2019, p. 170), se mostra, então, como espaço em que "localizamos muito do que não podia ser dito de outra forma que não pela literatura – porque envolvido pelo 'faz-de-conta'."

Considerações finais

A narrativa distópica de *Meu corpo ainda quente* começa com uma relação que Figueiredo (2024) classifica, e concordo, como "simbiótica" entre mãe e filha. Com a morte da mãe, as certezas de Jô sobre a morte, a vida e o mundo à sua volta se abalam profundamente. "Só morre quem não presta", mas sua mãe morreu. O que se segue é uma jornada para recuperar o corpo da mãe morta, mas que na verdade se revela uma jornada para que Jô encontre a si mesma.

No caminho, encontra o amor na pessoa de Fran. O rapaz, com seu pai desaparecido, o procura incessantemente por jornais e revistas e se mostra mais consciente da possibilidade de luta contra um sistema que, para Jô e sua mãe, era intransponível. Voltar a Vermelha, então, implica uma transformação profunda em Jô, porque significa enfrentar as certezas que, desde o berço, ouvia de sua mãe e significa, também, transgredir um sistema que a quer subjugada. Em sua busca ela encontra a Loucura, o demônio que, em uma história contada pela narradora, representa a rejeição de uma mulher aos desejos de um rei:

> Era uma vez um rei apaixonado por uma mulher que vivia na floresta. Incandescente de paixão, ele se ajoelhou e ofereceu o mundo a ela, mas a mulher disse que não. Os sábios conselheiros do rei lhe informaram que isso só poderia ser sinal de que um demônio vivia dentro dela. A amada queria viver pra sempre ao lado do rei, mas o demônio não permitia. Pra salvar sua amada, o rei mandou acorrentá-la nas masmorras. Pra tirar o demônio de dentro dela ele cortava, dissecava, calculava quanto tempo a carne de mulher demora pra queimar, se ela conseguia respirar embaixo d'água e se mulheres esticam quando puxadas por burros de carga. Observava, dissecava, descrevia. A mulher sobrevivia, só podia ser o demônio, mas o rei estava preparado, ele faria de tudo pra ter as terras daquela mulher e poder ficar a sós com seu Corpo, o amor era tanto. Na milésima segunda noite, ele finalmente consegue se livrar daquele demônio. E o rei vive feliz pra sempre com sua amada morta. Como em tantas outras histórias. Mas a história não termina quando acaba. O que o rei achava ser um demônio virou um espírito animal de mulher que hoje em dia vive nos sonhos. Ela tem muitos nomes, um deles é Loucura. Ela lembra a quem preciso for que pra sair das profundezas e reencontrar o seu Corpo tomado é preciso fazer um pacto profundo, um pacto com as partes de si que

> você ainda não conhece. Todas elas e cada uma. Ninguém consegue viver aos pedaços. (Smanioto, 2020, p. 95)

É a Loucura que diz a Jô que escreva a própria história. As Palavras são, então, aquilo que dá a Jô controle sobre sua história. A Loucura, tantas vezes usada como rótulo contra mulheres transgressoras, é que permite a Jô entender como tomar controle de seu corpo.

> Eu sei, eu preciso pegar meu Corpo de volta com a boca – pelas Palavras. Eu preciso ninar meus próprios Ossos até a carne acordar. Mas a cada segundo a Loucura me empurra do alto e só na queda me oferece as asas. Ela sussurra os termos do pacto, a única canção capaz de acordar meu Corpo – é por isso que esse bicho diante de mim coça o ouvido, ele coça e a Loucura repete: – Escreva O livro. (Smanioto, 2020, p. 105)

A liberdade que as palavras dão a Jô ecoam o impacto de um romance como o de Sheyla Smanioto. O comando não é só da ou para a narradora, vem de um lugar mais profundo, de todas as mulheres e para cada uma delas. Ao transformar em narrativa distópica a dor vivida pelas mulheres durante a ditadura, o romance é o comando da Loucura materializada. Como afirma Zandoná (2020), a literatura mostra, no romance, toda a sua capacidade de dizer aquilo que não pode ser dito de outra maneira.

"Não tem demônio algum nesse Corpo. Só eu. *Eu sou o demônio que habita meu próprio Corpo*" (Smanioto, 2020, p. 115), diz a narradora ao final. Por fim, Jô habita seu próprio corpo. O mundo à sua volta continua o mesmo, e vemos antes que fugir de Vermelha não poupa seu sofrimento, mas Jô é outra. A consciência de si, sufocada por um sistema desenhado para subjugá-la, finalmente faz parte dela. O romance, por todos os horrores que retrata, termina lembrando da força que têm as palavras de uma mulher.

Referências

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do "sexo". Tradução: Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. 1ed. São Paulo: N-1 edições, 2019.

CLAEYS, Gregory. The Origins of Dystopia. *In*: **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: NYU Press, 2010. p. 107.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres contra a ditadura**: escrever é (também) uma forma de resistência. Porto Alegre: Zouk, 2024. p. 382.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: A vontade do saber. Tradução: Maria Theresa da Costa Albuquerque, J. A. Guilhon Albuquerque. 13ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: História da violência nas prisões. Tradução: Raquel Ramalhete. 27ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

GIORGIO, Agamben. **Estado de Exceção**. Tradução: Iraci D. Poleri. 1ed. São Paulo: Boitempo, 2004.

MORAES, Maria Lygia Quartim de. Direitos humanos e terrorismo de Estado: a experiência brasileira. **Cadernos AEL.** *[S. l.]*, v. 13, n. 24/25, 2010. Disponível em: https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/ael/article/view/2551. Acesso em: 14 mai. 2025.

PEDRO, Joana Maria. Narrativas do feminismo em países do Cone Sul. *In*: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (org). **Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Mulheres, 2010. cap. 6, p. 115-137.

RAGO, Margareth. Memórias da clandestinidade: Criméia Alice de Almeida Schmidt e a Guerrilha do Araguaia. *In*: PEDRO, Joana Maria; WOLFF, Cristina Scheibe (org). **Gênero, feminismos e ditaduras no Cone Sul**. Florianópolis: Mulheres, 2010. cap. 6, p. 156-173.

RUBIN, Gayle. The traffic in women: notes on the "political economy" of sex. *In*: RAITER, Rayna R. (ed.). **Toward an anthropology of women.** New York: Monthly Review Press, 1975.

SAFFIOTI, Heleieth I.B.; ALMEIDA, Suely Souza de. **Violência de Gênero**: Poder e Impotência. Rio de Janeiro, Livraria e Editora Revinter Ltda., 1995.

SMANIOTO, Sheyla. **Meu corpo ainda quente**. São Paulo: Nós, 2020.

ZANDONÁ, Jair. Literatura e resistência em tempos de ditadura: quando o pardal é um pássaro azul. In: PEDRO, Joana Maria; ZANDONÁ, Jair (org.). **Feminismos e democracia.** 2. ed. Belo Horizonte: Fino Traço, 2019. cap. 10, p. 165-182.

ESCREVIVÊNCIAS DE DOR E AMOR: A AMBIVALÊNCIA NO LIVRO *OLHOS D'ÁGUA, DE CONCEIÇÃO EVARISTO*

"Escrevivências" of pain and love: the duality in the work of Conceição Evaristo

Júlia Alves Pedroso[1]
https://orcid.org/0009-0003-3857-9636
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Ponto de partida — algumas considerações sobre o livro *Olhos d`água*, de Conceição Evaristo

Conceição Evaristo, escritora, ensaísta e professora, é, também, uma das vozes mais marcantes da literatura brasileira atual. Nascida em 1946, em um bairro periférico de Belo Horizonte, Minas Gerais, sua trajetória de vida se entrelaça com o tecido da própria literatura que constrói. Filha de lavadeira e crescida em um espaço de extrema vulnerabilidade social, Conceição conviveu, desde cedo, com as desigualdades impostas pelo racismo estrutural e pela exclusão social. Diante desse cenário, a palavra escrita surge para a autora não apenas como um refúgio, mas como uma elaboração est(ética) de denúncia, resistência e afirmação identitária, características que situam sua obra em um lugar de incômodo para uma grande parcela de pessoas porque revela aquilo que o pacto da branquitude (Bento, 2022) sempre buscou ocultar: um passado escravocrata cujas consequências ainda são arduamente vivenciadas em nosso país pela comunidade afro-brasileira. Contudo, ao mesmo tempo em que sua escritura se estabelece como um espaço de denúncia, também se manifesta como uma celebração da cultura, da beleza e da ancestralidade das pessoas afrodescendentes. É por essa teia escritural ambivalente, entre dores e alegrias, que sua literatura se desenha enquanto corpo-linguagem, um corpo território que carrega o escre(viver).

Ademais, essa força da palavra também se manifesta em sua trajetória acadêmica. Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Conceição Evaristo desempenha um papel fundamental na ampliação dos debates críticos sobre racismo, sexismo, literatura de autoria negra — especialmente a produzida por mulheres —, ancestralidade e representação. Sua obra desafia a estrutura excludente da sociedade brasileira, promovendo novas formas de visibilidade para corpos historicamente oprimidos e marginalizados. No entanto, sua formação acadêmica é apenas uma faceta da intelectual que, acima de tudo, escreve com o corpo, a alma e a memória individual e coletiva.

Dessa forma, a literatura de Conceição Evaristo carrega traços de uma escrita sobre experiências individuais que são atravessadas pela coletividade e a ancestralidade, trazendo inscrições de um passado que é doloroso. Assim, a "escrevivência" (Evaristo, 1996), termo cunhado pela própria escritora, é uma escrita que emerge da urgência de romper com o silêncio e trazer à tona memórias de sofrimento, mas também de luta, esperança e superação que insistem em sobreviver. As obras de Evaristo dão corpo às histórias que foram desprezadas pela sociedade e pelo pacto da branquitude, transformando vivências individuais

[1] Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: julia.pedroso@ufms.br. O trabalho é resultado do Programa de Iniciação Científica Voluntária (PIVIC), sob orientação da Prof ª. Dra. Geovana Quinalha de Oliveira.

em testemunhos coletivos, assumindo, portanto, um caráter político, ético e social, como afirma a própria escritora:

> [...] Escrevivência, antes de qualquer domínio, é interrogação. É uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrevivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida. Um mundo que busco apreender, para que eu possa, nele, me autoinscrever, mas, com a justa compreensão de que a letra não é só minha [...] (Evaristo, 2020, p. 35).

A concepção de escrevivência de Evaristo pode ser aproximada do que Silviano Santiago propõe em *Grafias de Vida:* a morte (2023) ao afirmar que:

> Os personagens ficcionais têm um dos pés fincado na realidade, já que essa ou aquela figura da prosa literária que tanto admiramos tem sua gênese nas observações feitas pelo romancista sobre pessoa(s) pública(s) com quem mantém relações próximas ou distantes. E tem o outro pé — desenhado de maneira imaginosa [...]. O fim da dupla e contraditória pisada do romancista é apenas a literatura [...] (Santiago, 2023, p. 61).

Esse trecho ilumina o modo como a literatura de Evaristo se ancora na experiência vivida, mas também a transcende, criando um espaço literário em que realidade e ficção se imbricam, onde a literatura se apresenta como a própria vida. Em *Olhos d'Água*, suas personagens são forjadas a partir de narrativas reais de sujeitos que enfrentam o racismo estrutural e a desigualdade no cotidiano, mas essa experiência não é apenas reproduzida — ela é (re)inventada pela escrita, ganhando um contorno estético que transforma a dor em resistência e a memória em potência criadora. Por essa razão, buscamos ler os textos da autora como um trabalho est(ético). Dessa forma, a escrevivência e a teoria de Santiago convergem ao demonstrar que a literatura não se limita a um testemunho fiel da realidade, mas sim a uma reescrita artística que dá nova forma ao vivido, em um espaço onde realidade e ficção se entrelaçam, permitindo a emergência de novas subjetividades e memórias, ao mesmo tempo enraizadas no real e sublimadas pelo discurso literário.

No livro *Olhos d'Água*, essa perspectiva se materializa de forma intensa e vívida. A obra reúne contos que entrelaçam dor e amor de forma singular, evidenciando as histórias de luta e resistência de mulheres negras, cujas experiências, frequentemente invisibilizadas pela literatura canônica, são aqui desvendadas/exaltadas. Mais do que apenas expor as opressões e as violências perpetradas contra a população negra, Evaristo estrutura sua escrita para que esses sujeitos não sejam apenas vítimas da história, mas protagonistas de suas próprias trajetórias e orgulhosos de suas raízes ancestrais. Dessa forma, os contos denunciam o racismo estrutural ao mesmo tempo em que celebram a potência de mulheres que, com coragem e alegria, herdadas de suas ancestrais, tingem de vida e memória um mundo antes reduzido ao preto e branco.

Essa centralidade da mulher negra em suas narrativas reflete o compromisso da autora não apenas com a denúncia das violências históricas, mas também com a criação de um espaço,

através de seus textos, onde essas mulheres possam se encontrar, se reconhecer e se conectar. Como a própria escritora declara em uma entrevista:

> A literatura que nós conhecemos, essa literatura canônica, ela não nos representa e quando nos representa é sempre de uma maneira limitada, de uma maneira estereotipada. Então o meu texto é um lugar onde as mulheres se sentem em casa, se sentem reconhecidas de verdade. (Evaristo, 2017).

Essa valorização da memória e das vivências das mulheres negras também se manifesta no pensamento de Lélia Gonzalez (2020), que reconhece nelas um papel fundamental na preservação e na transmissão da cultura afro-brasileira. Segundo a autora, é por meio da prática cotidiana — ainda que marcada por adversidades — que essas mulheres garantem a continuidade histórica de saberes e resistências. Dessa forma, ao narrar os gestos, afetos e dores dessas personagens, a escrita de Evaristo se inscreve como parte dessa herança, ativando a memória como forma de reexistência e posicionando a mulher negra como sujeito central na luta simbólica e política.

Dessa maneira, sua obra rompe com as narrativas tradicionais e constrói um espaço de memória e pertencimento, onde a subjetividade da mulher negra é valorizada em toda a sua complexidade. Mais do que representar vivências silenciadas, a escrita de Conceição Evaristo provoca uma mobilização real, afetiva e política entre mulheres negras, que passam a se reconhecer, se fortalecer e se reunir em torno de suas histórias partilhadas. Em sintonia com o que propõe bell hooks (2024), sua literatura contribui para a construção de uma irmandade que vai além da dor comum, promovendo espaços onde é possível, como afirma a autora, "aprendermos a cuidar umas das outras e agir com solidariedade" (hooks, 2024, p.158). Essa rede de afeto, cultivada por meio da palavra, permite que mulheres negras se vejam com mais clareza, se libertem de visões estereotipadas e se reconectem com suas raízes e com outras mulheres. Assim, o texto literário torna-se um território de escuta, acolhimento e fortalecimento mútuo. Nesse espaço de comunhão, celebra-se a esperança de que cada mulher encontre um círculo de amor onde possa construir vínculos sinceros e afetuosos.

Essa força mobilizadora da palavra está profundamente conectada à oralidade, elemento essencial na construção estética e temática da obra de Evaristo. Sua escrita resgata formas de narrar enraizadas nas vivências das comunidades negras, preservando histórias transmitidas de geração em geração e mantendo vivos os saberes ancestrais. Nos contos de *Olhos d'Água*, essa presença se revela em personagens cujas vozes carregam memórias coletivas e experiências partilhadas, tecendo um diálogo contínuo entre passado e presente, a exemplo dos contos "Olhos d'Água" e "Ana Davenga".

Dessa maneira, os contos transbordam lirismo, desvelando, com sensibilidade e profundidade, realidades marcadas pela vulnerabilidade econômica, pela ancestralidade africana, pela memória coletiva e pela violência racial, de classe e de gênero. Por meio de sua escrevivência, a autora reivindica um direito historicamente negado: o de o povo negro contar e narrar suas próprias experiências, demantelando as narrativas sociais narradas pela branquitude. Desse modo, sua escrita ecoa como um grito irreprimível que instiga a sociedade a enxergar narrativas outras. Na esteira de Conceição Evaristo, muitas outras mulheres negras brasileiras têm narrado suas histórias, seus modos particulares de ver e sentir o mundo, a exemplo de autoras como Miriam Alves, Cidinha da Silva, Ryane Leão, Jarid Arraes, Isabel Filardis e Natalia Soares.

Para refletir sobre as ambivalências discutidas, este texto propõe a análise de dois contos emblemáticos da obra *Olhos d'Água*, de Conceição Evaristo: "Duzu-Querença" e "Luamanda". Ambos evidenciam, de forma entrelaçada, a dor vivida pela população afro-brasileira e a potência do amor como instrumento de cura e afirmação identitária. Em "Duzu-Querença", a narrativa escancara a marginalização e o abandono impostos às mulheres negras em uma sociedade racista e excludente, contudo, ainda assim, é possível perceber o afeto presente nas relações entre Duzu e seus netos, assim como a esperança de um futuro melhor, simbolizada especialmente pela figura da menina Querença. Já em "Luamanda", acompanhamos a trajetória de uma mulher que, apesar de ter enfrentado situações de violência, como a agressão de um ex-companheiro, reivindica ao longo dos anos seu corpo, seu prazer, seu amor e sua autonomia por meio das experiências afetivas e da vivência plena da sexualidade. Mais do que estabelecer uma oposição entre dor e amor, os contos abordados demonstram como essas dimensões coexistem e se alimentam mutuamente, apontando para a força e a resistência que brotam justamente dessa ambivalência. A partir dessas narrativas, propomos uma reflexão sobre como a literatura de Evaristo constrói um espaço de denúncia, memória e pertencimento, no qual sujeitos historicamente silenciados encontram voz, visibilidade e a possibilidade de vivenciar a alegria em estado de comunhão (hooks, 2024).

Por essa perspectiva, acreditamos que existir na literatura (e aqui pensamos na representatividade da autoria negra) é, efetivamente, uma forma de existir no mundo e de impulsionar multiplicidades de vozes olvidadas em sociedades racistas e sexistas, como o é a nossa. As escrevivências de Conceição Evaristo se apresentam como lugares cujos corpos alijados contam uma história à contrapelo que desestabiliza memórias cristalizadas.

Assim, ao adentrarmos a análise dos contos "Duzu-Querença" e "Luamanda", encontramos narrativas que, mais do que relatar histórias individuais, revelam camadas profundas de um passado e um presente marcados pela desigualdade e pela resistência. A literatura de Conceição Evaristo, com sua escrita que se desdobra entre a denúncia e a celebração, nos convida a refletir sobre os impactos da exclusão histórica e, ao mesmo tempo, sobre as formas de resistência forjadas na coletividade e na ancestralidade. Nesse sentido, cada conto se configura como um elo dessa grande rede de memórias e vivências, possibilitando um encontro entre a dor e o amor, entre o trauma e a superação.

Duzu-Querença

No conto "Duzu-Querença", Evaristo constrói uma narrativa marcada por camadas de violência estrutural, abandono institucionalizado e resistências silenciosas. A história de Duzu, personagem que atravessa a vida entre o silenciamento e a invisibilidade, não é apenas o retrato de uma existência individual: é o eco de um projeto histórico de exclusão que atravessa gerações de mulheres negras, subalternizadas desde a infância por falsas promessas de cuidado e mobilidade.

Ainda menina, Duzu é retirada do interior pelos próprios pais, num gesto carregado de esperança, e entregue à casa de Dona Esmeraldina sob o pretexto de que ali teria a chance de trabalhar e estudar, e, assim, ter uma vida melhor. No entanto, rapidamente essa expectativa se desfaz. A suposta casa de acolhimento revela-se, na prática, um prostíbulo, e Duzu, sem compreender totalmente o que a cerca, é inserida de forma precoce e silenciosa em um universo de exploração. O "entrar-entrando" nos quartos — gesto ingênuo de uma criança encarregada da limpeza — se transforma na porta de entrada para um mundo do qual ela não poderá mais sair, como pode ser visto no trecho do conto:

> Duzu voltava sempre. Vinha num entrar-entrando cheio de medo, desejo e desespero. Um dia o homem estava deitado nu e sozinho. Pegou a menina e jogou na cama. Duzu não sabia ainda o ritmo do corpo, mas, rápida e instintivamente, aprendeu a dançar. Ganhava mais e mais dinheiro. (Evaristo, 2016, p. 33).

A experiência traumática vivida por Duzu nesse espaço, longe de ser um evento isolado, é estruturante. O corpo negro da menina passa a circular em ambientes de desejo e violência, onde o consentimento é inexistente e a resistência, punida com invisibilidade ou barganha. Quando a cafetina lhe oferece um quarto próprio e parte dos lucros, Duzu já aprendeu que o silêncio é uma forma de sobreviver. E é assim que se inicia seu trânsito por zonas de prostituição, tornando-se parte de uma engrenagem de opressão que naturaliza a dor como destino e a violência como linguagem cotidiana. A consciência precoce dessa condição é explicitada no trecho:

> Duzu naquele momento entendeu o porquê do homem lhe dar dinheiro. Entendeu o porquê de tantas mulheres e de tantos quartos ali. Entendeu o porquê de nunca mais ter conseguido ver a sua mãe e o seu pai, e de nunca D. Esmeraldina ter cumprido a promessa de deixá-la estudar. E entendeu também qual seria a sua vida. É, ia ficar. Ia entrar-entrando sem saber quando e por que parar. (Evaristo, 2016, p. 34).

Como consequência de uma vida atravessada pela violência, exploração e abandono, Duzu teve nove filhos e inúmeros netos espalhados pelos morros e periferias da cidade. Entre todos, três ocupam um lugar especial em sua memória afetiva: Angélico, cuja sensibilidade desafiava os rígidos padrões de masculinidade; Tático, que já estava envolvido na criminalidade; e Querença, herdeira simbólica dos sonhos interrompidos e das esperanças não realizadas da avó.

É por meio dos vínculos afetivos com esses netos que Duzu expressa, ainda que em silêncio, o que bell hooks (2024) define como comunhão: uma tentativa de amar apesar da dor, de construir laços mesmo em meio ao abandono. Nesse contexto, o afeto torna-se um gesto de insurgência, por insistir em florescer onde tudo parece conspirar contra ele. Essa comunhão, contudo, é constantemente ameaçada pela violência que marca a trajetória de sua família.

A morte de Tácito, mergulhada no vermelho da brutalidade que atravessa os corpos negros, rompe o frágil equilíbrio emocional de Duzu e desencadeia um colapso profundo. Diante do ciclo de dor vivido, ela já não consegue mais sustentar o peso da realidade. A loucura que se instala em sua mente não é ausência, mas excesso — excesso de dor, de lembranças, de abandonos. É então que Duzu se refugia na fantasia: costura estrelas com papéis brilhantes, projeta carnavais imaginários, borda brilhos como se quisesse tecer uma outra vida para si e para os seus. Nesse movimento entre fuga e ressignificação, ela caminha para a morte, uma morte silenciosa e solitária, mas também permeada por gestos de afeto e resistência:

> Duzu continuava enfeitando a vida e o vestido. O dia do desfile chegou. Era preciso inaugurar a folia. Despertou cedo. Foi e voltou. Levantou voo e aterrizou. E foi escorregando brandamente em seus famintos sonhos que Duzu visualizou seguros plantios e fartas

> colheitas. Estrelas próximas e distantes existiam e insistiam. Rostos dos presentes se aproximavam. Faces dos ausentes retornavam. Vó Alafaia, Vô Kiliã, Tia Bambene, seu pai, sua mãe, seus filhos e netos. Menina Querença adiantava-se mais e mais. Sua imagem crescia, crescia. Duzu deslizava em visões e sonhos por um misterioso e eterno caminho… (Evaristo, 2016, p. 36).

É em Querença que a narrativa inscreve a possibilidade de recomeço. Seu nome carrega a força do desejo e do pertencimento, como quem é chamada à vida para resgatar aquilo que foi perdido nas gerações anteriores. A neta representa a ponte entre um passado ferido e um futuro possível. O título "Duzu-Querença" não se refere apenas à junção de duas personagens, mas à costura simbólica de uma linhagem de mulheres negras marcadas pela dor, mas também pela insistência em viver.

No desfecho, a imagem de Querença deitada nas escadarias da igreja — o mesmo cenário onde o conto se inicia com Duzu — atua como espelho e ruptura: espelho de um destino que tende a se repetir, mas também como ruptura, já que Querença, ao ter acesso à escola pública, vislumbra a possibilidade de traçar um novo caminho e escrever uma nova história. Portanto, Querença é o gesto de reexistir onde tantos já tombaram. É a faísca que resiste após a escuridão.

Nesse contexto, é evidente que a promessa de cuidado e progresso feita à infância de Duzu revela-se profundamente ilusória. Longe de representar uma real possibilidade de ascensão, essa promessa funciona como engrenagem do pacto narcísico da branquitude (Bento, 2022), que se sustenta na manutenção de privilégios por meio da exclusão naturalizada. Como analisa Cida Bento (2022), esse pacto opera pela conveniência de quem ocupa o centro do poder, garantindo o silêncio das instituições diante das desigualdades raciais. Assim, mesmo sob o discurso aparente de inclusão, o que se efetiva é a perpetuação de ausências: ausência de políticas reais, de proteção concreta, de perspectivas de futuro.

A trajetória de Duzu, embora ficcional, carrega marcas profundas da realidade vivida por muitas mulheres negras, configurando-se como uma autêntica grafia de vida (Santiago, 2023) — uma escrita enraizada na experiência concreta, mas transfigurada esteticamente em forma de denúncia, memória e resistência. Conceição Evaristo transforma dor, abandono e exclusão em matéria literária, criando uma narrativa que não apenas representa, mas reinscreve no texto os corpos e vozes historicamente silenciados.

Ao conceder centralidade a personagens como Duzu, a autora confronta os critérios tradicionais de legitimidade que estruturam o cânone literário ocidental — moldado por vozes brancas, masculinas e eurocentradas — e propõe uma nova lógica de valor. Em sua escrita, memória, afeto e ancestralidade deixam de ocupar um lugar marginal e passam a constituir os pilares de uma estética insurgente, capaz de deslocar o olhar e ampliar os limites do que pode e deve ser narrado.

"Duzu-Querença", nesse sentido, não é apenas um conto sobre perdas e marginalizações. É também uma narrativa atravessada pela ambivalência entre dor e amor, sofrimento e esperança, onde a experiência brutal da exploração não anula os gestos de afeto, resistência e reinvenção. A vivência de Duzu, marcada pela violência e pelo abandono, convive com a delicadeza com que ela borda estrelas, num gesto afetuoso, para seus netos e com a presença simbólica de Querença, figura que representa a possibilidade de um futuro mais justo, herdeira de outra história. Nesse entrelaçamento de sofrimento e sonho, de apagamento e memória, a literatura de Conceição Evaristo se afirma como um gesto político e poético que

desafia o cânone, deslocando o olhar da tradição para dar centralidade a uma menina negra e periférica. Ao fazer de Duzu o núcleo da narrativa, Evaristo rompe com os moldes clássicos e reafirma a potência de existências historicamente silenciadas. Afinal, como diz a própria personagem, "Se as pernas não andam, é preciso ter asas para voar" (Evaristo, 2016, p. 32) — e é justamente nesse voo simbólico que a escrita de Evaristo inscreve novas possibilidades de vida, memória e futuro.

Luamanda

Já em "Luamanda", encontramos uma narrativa atravessada pela liberdade, pelo amor e pela celebração do corpo e da sexualidade feminina como práticas de resistência e cura. A narrativa se inicia diante do espelho, onde Luamanda se engaja num gesto profundo de autoescuta — um encontro consigo mesma que valoriza o corpo marcado pelo tempo e pelas experiências vividas. É a partir desse olhar sensível que Luamanda revisita suas experiências amorosas, relembrando desde a paixão infantil até os vínculos afetivos com corpos semelhantes ao seu. No entanto, entre as memórias de afeto, também emergem lembranças dolorosas, como a violência cometida por um ex-companheiro incapaz de lidar com a autonomia de sua partida:

> A vagina ensanguentada, perfurada, violada por um fino espeto, arma covarde de um desesperado homem, que não soubera entender a solidão da hora da partida. E, durante meses, o sangue menstrual de Luamanda, sangue de mulher que nasce naturalmente de seu útero-alma vinha misturar-se ao sangue e pus, dádivas dolorosas que ela ganhara de um estranho fim amoroso. (Evaristo, 2016, p. 62).

Ainda assim, mesmo marcada pelo abuso e pelas feridas físicas e emocionais que ele deixou, Luamanda recolheu-se, escutou seu corpo com paciência e lentamente reaprendeu o amor — o amor como caminho de cura, reconciliação e libertação.

Esse percurso afetivo, longe de idealizações românticas, desenha um amor complexo e real, próximo do que bell hooks (2024) entende como amor enquanto prática política, ética e afetiva. Para a autora, amar é um gesto intencional de resistência e escolha consciente: um exercício ativo de cuidado, afirmação e libertação que confronta as normas patriarcais e racistas que historicamente negaram à mulher negra o direito ao corpo, ao prazer e ao afeto. Em "Luamanda", esse amor se desdobra em comunhão e em formas horizontais de relação, em que o erotismo, o desejo e o cuidado se tornam territórios legítimos de existência e resistência.

Essa reflexão encontra ressonância profunda na trajetória de Luamanda, que, ao longo da vida, assume o compromisso de transformar sua existência por meio do amor:

> Viajando no tempo-evento de sua vida, Luamanda, distraída, esqueceu-se do compromisso para o qual se preparava no momento. Acordou, para o encontro que estava por acontecer naquela noite, quando ouviu os assobios de alguém que aguardava por ela lá fora. Apressou-se. Podia ser que o amor já não suportasse um tempo de longa espera. (Evaristo, 2016, p. 64).

Dessa maneira, para ela, amar torna-se uma escolha consciente e política — uma ferramenta de cura diante das feridas deixadas pelas opressões patriarcais e racistas. Nesse processo, sua subjetividade é reconstruída não como um corpo marcado apenas pela dor ou pelo desejo alheio, mas como corpo-sujeito: um corpo que busca prazer, mas também afeto, cuidado e reciprocidade.

Tal como as vozes poéticas analisadas por Sales (2020), Luamanda rompe com a lógica hegemônica que reduziu o corpo negro feminino à função de objeto, reinscrevendo-o como espaço legítimo de agência e sensibilidade. Ao se apropriar do próprio corpo e do próprio desejo, ela desafia os discursos históricos que animalizaram e silenciaram as mulheres negras, e afirma sua existência de maneira plena, autônoma e amorosa.

Por isso, "Luamanda" se inscreve como uma narrativa da liberdade amorosa e sexual da mulher negra, em que o erotismo não é entendido como vulgaridade ou dominação, mas como expressão de vitalidade, potência e reexistência. Na escrita de Conceição Evaristo, o corpo da mulher negra torna-se território de memória, afeto e reinvenção — um espaço em que dor e desejo coexistem, e onde o amor se afirma como gesto político, ético e de cura. Dessa forma, ao reivindicar o direito de amar, sentir e existir em sua plenitude, Evaristo não apenas confronta os estereótipos que moldaram a representação da mulher negra na literatura brasileira, mas também inaugura novos caminhos para imaginar e viver a subjetividade negra em liberdade.

Ponto de chegada: entre a dor e o amor, a escrevivência como gesto de reexistência

Os contos "Duzu-Querença" e "Luamanda", de Conceição Evaristo, revelam a complexa ambivalência entre dor e amor que atravessa as experiências das mulheres negras em *Olhos d'Água*. Em "Duzu-Querença", a dor é quase tangível — fruto de uma vida marcada por violências estruturais, abandono e exclusão histórica. No entanto, mesmo diante desse cenário de sofrimento e silenciamento, emergem pequenos gestos de afeto e resistência, sobretudo na relação entre Duzu e sua neta Querença. Esses vínculos afetivos não negam a dor, mas coexistem com ela, funcionando como estratégias de reexistência e sinalizando a possibilidade de ruptura com o ciclo de opressão. Aqui, o amor não suaviza o sofrimento, mas resiste junto a ele — tornando-se um ato político e insurgente.

Em "Luamanda", a narrativa se desloca do campo das perdas coletivas para uma jornada de reconstrução íntima. O amor se apresenta em sua dimensão afirmativa e libertadora, configurando-se como prática de autocuidado, cura e reconstrução identitária. A sexualidade, vivida como potência e liberdade, transforma as marcas da dor histórica em força vital, capaz de reverter as narrativas de silenciamento e subalternidade impostas à mulher negra. Nesse conto, a protagonista deixa de ser objeto passivo da história e assume sua condição de sujeito ativo — dona de seu corpo, de seus desejos e afetos, apesar das dores, a exemplo da violência que sofreu de um ex-companheiro.

Por fim, a escrita de Conceição Evaristo, ao entrelaçar denúncia e celebração, memória e imaginação, constrói uma literatura profundamente engajada com a escuta, o cuidado e a valorização da experiência feminina negra. Sua obra é, ao mesmo tempo, testemunho e transformação. É política e poesia. É dor e amor. Seus contos não apenas representam mulheres negras — eles as escutam, as acolhem e as celebram. Como nos lembra a própria autora: "A nossa escrevivência não é para adormecer os da casa grande, e sim para acordá-los de seus sonos injustos" (Evaristo, 2020, p. 35). E talvez o amor — como prática entre mulheres, como comunhão — seja, afinal, o maior dos despertares.

Referências

Bento, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'Água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra**: uma poética de nossa afro-brasilidade. 1996. 152 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

EVARISTO, Conceição. A escrevivência e seus subtextos. *In*: DUARTE, Constância; NUNES, Isabella (org.). **Escrevivência**: A escrita de nós- reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo. 1. ed. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Mulheres que escrevem entrevista**: Conceição Evaristo. *Mulheres que Escrevem*, Medium, 29 nov. 2017. Disponível em: https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-conceicao-evaristo-fa243ff84284. Acesso em: 15 fev. 2025.

EVARISTO, Conceição. Estação Plural (programa completo). Produção de Aline Penna, Stéphanye Gomes e Patrícia Lima. [S.l.]: EBC, 2017. 1 vídeo (52 min). Publicado por Estação Plural. Disponível em: Escritora Conceição Evaristo no Estação Plural (programa completo) | Estação Plural | TV Brasil | Cultura . Acesso em: 10 fev. 2025.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org). **Pensamento feminista hoje**: perspectiva decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

hooks, bell. **Comunhão**: a busca das mulheres pelo amor. Tradução: Julia Dantas. São Paulo: Elefante, 2024.

SALES, Cristian Souza. Expressões do erotismo e sexualidade na poesia feminina afro-brasileira contemporânea. **Revista Ártemis**, p. 22-36, 2020.

SANTIAGO, Silviano. **Grafias de vida** – a morte. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

ENTRE A IDENTIDADE E A DIFERENÇA: O ESSENCIALISMO ESTRATÉGICO NA CONSTRUÇÃO DO COLETIVO FEMININO NEGRO EM CONCEIÇÃO EVARISTO

Between identity and difference: strategic essentialism in the construction of black women's collectivity in the work of Conceição Evaristo

Rafaela Kelsen Dias[1]
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5545-3822
Instituto Federal de Minas Gerais – *Campus* Ouro Preto

Introdução

"A noite não adormece nos olhos das mulheres", assinala Conceição Evaristo no título de um de seus poemas, evocando a resistência como traço constante e imprescindível na trajetória feminina rumo às esferas de poder. Já no século XXI, após tantas noites em claro, as mulheres podem inscrever em sua história conquistas significativas — da formação profissional ao livre arbítrio sobre o próprio corpo.

Contudo, apesar desses avanços, a igualdade de gênero ainda está longe de ser alcançada. A persistência da desigualdade reacende questionamentos antigos, lançados desde os primórdios do feminismo: o que podem as mulheres fazer para escapar da subalternidade? É necessária uma ação coletiva para reivindicar uma sociedade mais igualitária?

Essas questões, no entanto, encontram-se atravessadas por outras duas, mais profundas: sob quais condições o coletivo "mulher" se sustenta na contemporaneidade? E, a partir de quais negociações, esse conceito pode servir de base para políticas antissexistas? Considerando o papel determinante da cultura na fundação e manutenção das relações de poder (Said, 1995, p. 245), até que ponto a literatura pode refletir — e eventualmente inverter — a realidade a que remete, especialmente no que tange às relações de gênero?

Este trabalho propõe-se a refletir sobre tais questões por meio da leitura de uma das mais expressivas autoras da literatura afro-brasileira: a mineira Maria da Conceição Evaristo de Brito. Reconhecida por seu ativismo feminista e negro, sua obra revela uma sociedade estruturada por valores patriarcais, em que a inserção da mulher — sobretudo da mulher negra — ainda é limitada, seja na literatura, seja na realidade que a ultrapassa.

Esse processo de identificação entre as vivências da autora e as das personagens femininas que cria se destaca na antologia *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011). Composta por treze contos, a obra apresenta de forma recorrente a figura da mulher negra e sua luta contra as múltiplas formas de discriminação social. Ainda que gênero e raça sejam os eixos centrais da exclusão retratada, a antologia também problematiza como esses marcadores se entrelaçam a outros — como velhice, deficiência, sexualidade —, ampliando a complexidade dos sujeitos representados.

---

[1] Doutora em Letras pela Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF. Professora do Instituto Federal de Minas Gerais (IFMG), Campus Ouro Preto. É membro dos Grupos de Pesquisa "Travessias e Feminismo(s): estudos identitários na autoria feminina", da Universidade Federal de Juiz de Fora. Desenvolve pesquisas sobre literatura de autoria feminina, concentrando-se nos seguintes temas: gênero; relações étnico-raciais e trabalho. E-mail: rafaela.dias@ifmg.edu.br.

Essa exposição de múltiplas formas de exclusão, por sua vez, dialoga diretamente com as discussões atuais sobre o conceito de "mulher". Se por um lado os contos ecoam a segunda onda feminista ao enfatizarem a solidariedade entre mulheres, por outro, não ocultam as singularidades de cada experiência feminina. Argumentamos, portanto, que a escrita de Evaristo não dissolve a categoria mulher em um conceito abstrato ou irrealizável.

Ao contrário, conforme a tese aqui defendida, *Insubmissas* aciona continuamente o conceito de mulher, embora de forma renovada. Propomos que essa categoria se sustenta como uma aliança política, por meio da qual mulheres — especialmente negras —, representantes de múltiplas comunidades, se unem em defesa de subjetividades femininas heterogêneas, mas coerentes entre si.

Para desenvolver as proposições aqui apresentadas, o estudo foi estruturado da seguinte forma: na primeira seção, discutem-se as implicações das abordagens essencialistas e estratégicas nos debates feministas e feministas negros; em seguida, analisam-se as figurações dos corpos femininos e negros na literatura nacional, com o intuito de evidenciar o gesto proposto por Evaristo em *Insubmissas*; por fim, exploram-se as formas pelas quais a autora concebe um coletivo feminino ao mesmo tempo plural e unido.

Entre feminismos: o essencialismo como estratégia para a diversidade

Ao revisitarmos o histórico do discurso feminista, identificamos na chamada "segunda onda", durante a década de 1960, uma etapa fundamental para a consolidação política do movimento. Foi especialmente por meio do feminismo radical que se fortaleceu a noção de unidade entre as mulheres. À época, acreditava-se que a submissão feminina derivava principalmente da constituição biológica da mulher. Elementos corporais semelhantes, presentes em diferentes culturas, seriam usados para justificar a diferença sexual e, por conseguinte, a subjugação das mulheres (Nicholson, 2000). Assim, ao afirmar que aquilo que unia as mulheres — o corpo, a "womanhood" — sobrepunha suas diferenças, a segunda onda contribuiu para a constituição do "sujeito político coletivo – as mulheres" (Piscitelli, 2004, p. 44-45).

A partir da década de 1970, porém, essa ideia de coletividade começa a ser questionada com a formulação do conceito de gênero. No ensaio *O Tráfico de Mulheres: Notas sobre a "Economia Política do Sexo"* (1975), a antropóloga Gale Rubin propõe o sistema "sexo-gênero", deslocando o foco da biologia para construções sociais. O gênero passa então a ser compreendido como um conjunto de práticas e discursos impostos socialmente, que estruturam o binário homem-mulher.

Essa mudança desestabiliza a concepção de um sujeito feminino unificado, ao evidenciar o caráter discursivo do conceito de mulher. Posteriormente, teóricas como Joan Scott (1985) aprofundam essa discussão ao afirmar que o gênero atribui sentidos às diferenças biológicas e regula as relações de poder associadas às noções de "masculinidade" e "feminilidade".

Nesse mesmo contexto, o feminismo negro ganha destaque ao denunciar o elitismo e o etnocentrismo do movimento até então. A ausência de um olhar atento às opressões específicas que atravessam a experiência das mulheres negras revelou os limites do projeto feminista tradicional. A crítica de bell hooks evidencia esse ponto ao afirmar que a "ideia de 'opressão comum'"[2] ocultava a complexidade da realidade social feminina (hooks, 1984, p. 44). Da

[2] No original: "The idea of 'common oppression'"

mesma forma, Collins (1979) defende a necessidade de uma "consciência feminista negra"[3], capaz de abarcar essas especificidades.

A compreensão da diferença sexual como construção discursiva se aprofunda na terceira onda feminista, quando até a suposta materialidade dos sexos passa a ser questionada. Essa revisão teórica contesta a ideia de um corpo fixo sobre o qual o gênero — entendido como norma social — se inscreve. Entre as teóricas que lideram esse debate, destaca-se Judith Butler, ao argumentar que tanto gênero quanto sexo são produzidos discursivamente, e, portanto, abertos a múltiplas significações (Butler, 2003).

A fluidez e instabilidade propostas por essa nova concepção de gênero alarmaram diversos setores do feminismo. A principal preocupação diz respeito à "generalidade excessiva" (Saffioti, 2008, p. 117) que essa abordagem impõe, ameaçando dissolver a categoria "mulher" em algo fragmentado, instável ou até mesmo inexistente. Diante disso, algumas feministas reagiram à emergência de um "feminismo sem mulheres" (Costa, 2002, p. 62-69), buscando reafirmar a importância política do sujeito feminino frente à sua possível dispersão "dentro das estruturas da linguagem e do discurso".

Diante dessa urgência, emergiu nas últimas décadas do debate feminista uma "nova ênfase na utilização da categoria mulher" (Piscitelli, 2004, p. 43). Entre os textos que expressam essa tendência, destaca-se o ensaio *Interpretando o Gênero*, de Linda Nicholson. A autora, no entanto, não propõe um retorno à fixidez do sujeito feminino, mas uma "recriação" da categoria (Piscitelli, 2004, p. 60). Nicholson reconhece que certos marcadores corporais são utilizados de modo recorrente em diferentes culturas para sustentar a diferença sexual, mas defende a necessidade de destacar os contextos em que tais arquétipos não se aplicam.

Nesse sentido, o termo "mulher" passa a ser constantemente reconstruído, deslocando-se de definições universais para formulações situadas: "propostas sobre mulheres em contextos específicos" substituem as generalizações sobre "mulheres como tais" ou "em sociedades patriarcais" (Nicholson, 2000, p. 26). Essa abordagem exige compreender o feminismo como uma política de coalizão, capaz de reunir grupos distintos em torno de interesses compartilhados. Assim, a noção de mulher, entendida como "sentido capaz de ilustrar o mapa de semelhanças e diferenças que se cruzam" (Nicholson, 2000, p. 37), não ameaça a coesão do grupo, mas:

> nos [posicionaria] nas regiões de formações histórico-discursivas, onde a história de uma categoria deve ser compreendida à luz da história de várias outras categorias (classe, raça, etnia, sexualidade, nação, entre outras) (Costa, 2002, p. 72).

Essa concepção não é inédita: teóricos e ativistas já reivindicavam um feminismo plural antes mesmo de Nicholson. A ex-escravizada Sojourner Truth, por exemplo, em seu célebre discurso de 1851, desafiava a concepção universal de "identidade feminina": "Olhem para mim! Olhem para meus braços! Eu arei e plantei, e juntei a colheita nos celeiros, e homem algum poderia me superar. E não sou uma mulher?" (Truth, 1851, tradução nossa)[4].

Décadas depois, Teresa de Lauretis reafirma essa pluralidade ao cunhar o conceito de "diferença essencial", referindo-se à diversidade teórico-política do feminismo e à

[3] No original: "black feminist consciousness".

[4] No original: Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain't I a woman?

heterogeneidade das mulheres que compõem ou recebem seu discurso. O reconhecimento da diversidade no interior do próprio feminismo é condição para a inclusão de vozes historicamente marginalizadas — em especial, as mulheres negras. Para esses grupos, a legitimação das diferenças nos mesmos espaços que definem o signo "mulher" é o único caminho para uma aliança efetiva (Lorde, 1984).

Esse cenário de debates nos conduz, inevitavelmente, à reflexão sobre a interrelação entre diferentes esferas de opressão. Trata-se de uma discussão já consolidada nos estudos sobre minorias, mas que atualmente ganha novo fôlego com a teoria da interseccionalidade, a qual oferece uma perspectiva singular sobre as relações raciais e de gênero. Como sintetizam Patricia Hill Collins e Sirma Bilge:

> Medir a desigualdade econômica por dados sobre famílias, e não sobre indivíduos, ajuda a documentar a disparidade de riqueza entre famílias com diferenças raciais e explicita a situação de famílias chefiadas por mulheres solteiras de todas as raças. Análises interseccionais mostram como a estrutura da disparidade de desigualdade é, simultaneamente, racializada e orientada por gênero (Hill Collins; Bilge, 2020, p. 36).

À luz desse panorama, compreende-se que a multiplicidade de experiências femininas representadas nos contos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* dialoga diretamente com os debates contemporâneos em torno do conceito de "mulher". Embora os contos retomem a tônica da segunda onda — a irmandade entre mulheres frente às opressões comuns —, as narrativas também evidenciam as diferenças que singularizam cada vivência feminina.

A escrita de Conceição Evaristo, portanto, não dissolve a categoria mulher em um conceito abstrato ou inalcançável. Ao contrário, a aciona constantemente, de forma renovada, em sintonia com as propostas de Linda Nicholson (2000) e com a perspectiva interseccional do feminismo contemporâneo. Propomos, assim, que a categoria "mulher" — e, de modo especial, "mulher negra" — em *Insubmissas* é sustentada por um conceito de aliança política, no qual afro-brasileiras de diferentes contextos se unem em defesa de subjetividades femininas múltiplas, porém coerentes entre si.

3. Figurações do coletivo mulher negra na literatura nacional

Para identificar as dimensões coletivas e individuais em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, é relevante considerar como a obra se insere na tensão entre literatura canônica e literaturas menores. Conceição Evaristo afirma reiteradamente sua escrita como parte de um projeto de matriz afrodescendente, posicionamento compartilhado por diversos estudiosos que a inserem no campo da literatura afro-brasileira.

Esse pertencimento nos leva a refletir tanto sobre as condições de produção e recepção da obra quanto sobre a concepção de mulher formulada em *Insubmissas*. Para compreender os contornos coletivos ali delineados, é necessário antes entender as demandas que impulsionaram uma literatura afro-orientada no Brasil e os impactos sociopolíticos de sua legitimação.

Desde o período colonial, a cultura negra foi marginalizada, reforçando a noção de superioridade europeia. No século XIX, tanto a literatura quanto o pensamento científico colaboraram com esse apagamento: José de Alencar excluiu o negro da formação da identidade

nacional, enquanto Nina Rodrigues associava a mestiçagem à degeneração racial (Nina Rodrigues, 1938). Já Gilberto Freyre reformulou a narrativa ao valorizar a miscigenação como fundamento da identidade brasileira em *Casa-Grande & Senzala* (1980), difundindo o mito da democracia racial. No entanto, como destaca Elisa Larkin Nascimento (2003), essa visão romantizada disfarça desigualdades estruturais e perpetua estereótipos racializados, como o da mulata hipersexualizada, recorrente na literatura e na cultura nacional.

Essas desigualdades persistem e são confirmadas por dados contemporâneos. De acordo com o Relatório de 2024 do Observatório Brasileiro das Desigualdades, 12,5% das mulheres negras enfrentam insegurança alimentar moderada ou grave. Seu salário médio equivale a apenas 42% do que recebe um homem não negro, e sua taxa de desemprego é mais que o dobro em relação a esse mesmo grupo: 11,5%, contra 5,2%.

Esse cenário exige mobilização contínua em favor de uma coletividade feminina negra, sendo a valorização de narrativas negras e o acesso à educação fundamentais para a construção dessa consciência. A literatura afro-brasileira constitui um dos principais espaços para tal articulação. Segundo Duarte (2011), suas marcas distintivas incluem:

> uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo, um ponto de vista ou lugar de enunciação política e culturalmente identificado à afrodescendência, como fim e começo (Duarte, 2011, p. 385).

Como espaço de resistência, essa literatura ressignifica a memória histórica e visibiliza subjetividades marginalizadas, enfrentando a exclusão do negro no imaginário nacional. Nesse contexto, destaca-se a noção de *escrevivência*, formulada por Conceição Evaristo, em que a vida de sujeitos negros serve de base narrativa e responde literariamente ao silenciamento histórico que os atingiu.

A obra de Evaristo expressa uma motivação política profundamente ligada à sua biografia. Para a autora, afirmar sua voz autoral é não apenas inevitável, mas essencial àqueles que escrevem fora do cânone. Ao incorporar experiências ligadas aos grupos que representa, Evaristo contribui para a constituição de uma consciência negra e afirma um posicionamento político frente às limitações impostas tanto pelo mercado editorial quanto pelo olhar excludente da literatura tradicional.

No caso de autoras negras, sujeitas ao duplo silenciamento de raça e gênero, a legitimação de uma literatura afrodescendente torna-se ainda mais urgente. Historicamente retratadas sob perspectivas masculinas e brancas, essas mulheres ao inscreverem-se na literatura retomam a agência sobre seus corpos e identidades. Assim, a subjetividade feminina negra, embora nascida de um processo criativo, passa a ser também esculpida por quem vivencia diretamente o peso do racismo e do patriarcado.

4. O(s) feminino(s) negro(s) em *Insubmissas*

No gesto de recontar a trajetória de um coletivo historicamente silenciado, Conceição Evaristo dedica atenção especial à linguagem e à evocação de elementos culturais afrodescendentes. Em um contexto em que a hegemonia ocidental, representada pela cultura

escrita, se impõe sobre o Oriente e, em especial, sobre culturas ágrafas africanas (Gonçalves, 2010), remeter à literatura oral torna-se também uma política de inclusão.

Em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, a vivência das mulheres negras vai além da simples menção a episódios de opressão. Há, sobretudo, a valorização da narrativa oral como símbolo da memória coletiva. Como sugere o preâmbulo da antologia, as treze histórias resultam do trabalho de uma narradora que, ao coletar vivências e fundi-las pela ficção, transforma-as em ensinamento.

Esse processo criativo, profundamente social e político, demanda atenção ao papel da memória nas escritas de minorias. Ao remeter-se à experiência afrodescendente, Evaristo não apenas adere a um nicho literário ou estimula a consciência de grupo entre leitores negros. Seus textos configuram um esforço ativo na consolidação de uma identidade afro-brasileira.

A esse respeito, cabe recuperar os estudos sobre memória cultural. Segundo Michael Pollak (1992), a memória é tanto individual quanto social. Ainda que derivada de experiências pessoais, ela incorpora episódios herdados, transmitidos por gerações, e torna-se essencial para a constituição da identidade.

Para grupos que tiveram sua cultura negada, a manutenção da memória é vital. Na literatura brasileira, escritores de minorias sociais frequentemente registram suas reminiscências ficcionalmente. No caso de Evaristo, escrever significa ocupar um lugar de enunciação, revelar vivências e tornar visíveis camadas sociais ignoradas pela literatura hegemônica.

Além da memória étnico-racial, Evaristo constrói uma memória de gênero. Ao convocar lembranças de dois grupos historicamente marginalizados — mulheres e negros —, a autora propaga o que Pollak chama de "memórias subterrâneas": experiências consideradas incomunicáveis, oriundas de culturas não letradas e marginalizadas.

Insubmissas se edifica, assim, na incorporação e ressignificação de elementos da cultura negra e da experiência feminina, traçando uma memória coletiva e individual. As treze narrativas encenam e constroem um corpo-mulher, ao mesmo tempo singular e múltiplo, delineado pelas dores impostas a mulheres "reais" (Hekman, 1998, p. 69).

Um dos contos mais emblemáticos desse projeto coletivo é “Natalina Soledad”. Nascida única mulher entre seis irmãos, Troçoleia Malvina Silveira carrega no nome o desprezo do pai, que associa virilidade à reprodução de herdeiros homens. Rejeitada pela família, Troçoleia busca na solidão e na rejeição o impulso para reinventar-se. Seu propósito: criar um novo nome, libertar-se do que lhe foi imposto.

Porém, para “se rebatizar, antes era preciso esgotar, acabar, triturar aquele nome.” (Evaristo, 2011, p. 23). Após anos de espera, sofrimento e negação do amor, ela se autonomeia Natalina Soledad — nascida sozinha, como tantas outras mulheres. A metáfora é potente: mulheres são também concebidas discursivamente e muitas vezes precisam nomear a si mesmas.

A rejeição ao feminino aparece também em outros contos, ampliando a compreensão de "mulher". Em “Adelha Santana Limoeiro”, o corpo feminino idoso é estigmatizado não por sua sexualidade ativa, mas por seu “descompasso” com padrões de juventude.

Adelha, mesmo ciente da idade, ainda deseja o companheiro. Quando ele falha sexualmente, ela assume a culpa, permitindo que ele busque prazer em corpos mais jovens. Apesar da dor, encontra dignidade na velhice, recusando a ilusão de um vigor perdido. Ao contrário do marido — que morre buscando reafirmar a virilidade —, ela escolhe viver plenamente sua velhice (Evaristo, 2011, p. 36).

A antologia também aborda a rejeição social à homossexualidade, como em "Isaltina Campo Belo". Desde a infância, Isaltina sente-se deslocada das convenções de gênero. Acredita ser um menino aprisionado em corpo de menina.

Ao tentar corresponder às expectativas heterossexuais, envolve-se com um colega de faculdade e ouve que "ele a faria mulher" e que despertaria nela o fogo supostamente inerente às mulheres negras. Em um episódio de violência, é estuprada por ele e outros cinco homens. Da agressão, nasce Walquíria e, com ela, a dúvida sobre sua identidade feminina: seria ser mulher uma imposição masculina?

Essa incerteza se desfaz em uma reunião na escola da filha. O olhar de uma professora desperta nela um desejo há muito silenciado. Nesse instante, Isaltina compreende que sua identidade feminina não precisa ser validada pela heterossexualidade. Nessa passagem do conto, evidencia-se a convergência entre o debate feminista contemporâneo e a escrita de Evaristo. Ao mesmo tempo que constrói um corpo coletivo e político, a autora acolhe a diversidade de experiências e identidades femininas. Em sua obra, o corpo-mulher é um "mapa de semelhanças e diferenças" (Nicholson, 2000, p. 37), traçado pela memória, pelo desejo e pela resistência.

Além das vivências de marginalização, *Insubmissas* também elege a maternidade como um dos eixos centrais na constituição de seu coletivo feminino e negro. A representação desse signo distancia-se da velha noção de instinto materno — embora cada vez mais questionada, ainda presente no imaginário ocidental. A escolha narrativa de Evaristo alinha-se a uma reflexão mais ampla sobre o papel da maternidade na construção das identidades femininas, especialmente no contexto das mulheres negras.

Na contramão da idealização materna, as personagens de *Insubmissas lágrimas de mulheres* apresentam uma visão renovada da maternidade. Em "Aramides Florença", destaca-se a figura da gestante que admira a si própria, contemplando-se "narcisicamente (...), inebriada com a mudança do próprio corpo" (Evaristo, 2011, p. 15). Aqui, a maternidade é também sinônimo de bravura: o marido, embora tido como corajoso, recusa-se a assistir ao parto (p. 16).

Vale notar que Aramides sofre um estupro conjugal pouco tempo após dar à luz. Mesmo nessa cena de violência, a maternidade aparece como resistência, quando, em meio ao ataque, ela protege um dos seios, fonte de alimentação de seu filho.

De modo semelhante, em "Shirley Paixão", o mal também é personificado na figura paterna. A ausência do pai garante uma educação mais afetiva para os filhos. A maternidade surge como um aprendizado coletivo: Seni, filha mais velha, cuida das irmãs como uma preparação para a experiência maternal — prática comum nas relações mãe-filha.

Cabe notar, no entanto, que essas representações da maternidade não aparecem de forma isolada em *Insubmissas.* Evaristo valida o conceito de "mulher" não apenas pela experiência da maternidade idealizada, mas também ao expor suas contradições.

A protagonista de "Isaltina Campo Belo", por exemplo, torna-se mãe após ser estuprada por cinco homens. Homossexual, solteira e vítima de violência, Isaltina foge completamente do estereótipo materno. Ainda assim, cultiva amor incondicional pela filha: "Walquíria se fez sozinha em mim. Pai sempre foi um nome impronunciável para ela. Dentre cinco homens, de quem seria a paternidade construída sob o signo da violência?" (Evaristo, 2011, p. 56).

Aqui, Evaristo sugere uma outra gênese para o amor materno, que independe de orientação sexual ou de condições ideais. Isaltina vivencia, no corpo e na alma, a maternidade como experiência possível e digna.

Outra figura materna não convencional é a protagonista de "Mirtes Aparecida Daluz". Cega e grávida, ela desafia o ideal iluminista de mãe protetora e autossuficiente. A narradora e até o marido da personagem duvidam de sua aptidão:

> Talvez, meu companheiro tenha sido vítima de uma angustiante imaginação. Enquanto eu aguardava pela criança, engravidada pela alegria de estar me tornando mãe, ele não. Um confuso e angustiante sentimento de paternidade de um filho, que ele não sabia como poderia ser, estaria sendo vivido por ele. (...) Como seria a nossa criança? O que ela herdaria da mãe? (Evaristo, 2011, p. 71).

Daluz, contudo, reafirma sua capacidade de cuidar, questionando as noções capacitistas de maternidade. Sua representação articula-se com a ideia de deficiência como construção social (Mello & Nuernberg, 2012), legitimando o direito sexual e reprodutivo das pessoas com deficiência.

Em "Mary Benedita", o obstáculo à maternidade é o estilo de vida independente de Aurora, tia da protagonista. Solteira, estudada e morando sozinha, Aurora é rejeitada pela família e vista como má influência. Ao questionar se poderia morar junto da tia que tanto admirava, Benedita recebe um retorno incompreensível:

> A resposta foi, que talvez, os meus pais pensassem que ela seria a pessoa menos indicada para cuidar de uma mocinha. Não entendi. Na minha inocência, eu nem imaginava qual conceito a família tinha dessa minha tia. Uma mulher solteira, estudada, que morava sozinha na capital (Evaristo, 2011, p. 63).

Contudo, é com essa "ovelha desgarrada" que Mary Benedita aprende a viver. Inspirada por Aurora, a jovem rejeita o ideal de submissão feminina, conforme antecipado por Virginia Woolf, ao buscar ter "um teto todo seu" e decidir seu próprio destino: "A vontade tinha que ser minha. Tratava-se de *ma avie*, de *mon avenir*." (Evaristo, 2011, p. 65)

Entretanto, talvez o conto que mais radicalmente conteste os pressupostos da maternidade seja "Saura Benevides Amarantino". Mãe de três filhos, Saura rejeita a filha caçula, concebida após a morte do marido. O desprezo nasce da culpa por ter "traído" o marido com um breve romance:

> Queria esquecer a filha que eu não havia concebido, nem antes e muito menos nos momentos após o parto (...). Ninguém entendia que eu odiava aquela menina. No ato de amamentá-la, eu sempre desejava que o meu leite fosse um mortal veneno (Evaristo, 2011, p. 103-104).

Afastando-se da criança ainda em seus primeiros meses de vida, Saura causará horror em seus familiares e conhecidos, confirmando assim o princípio de que "vemos sempre como uma aberração, ou um escândalo, a mãe que não ama seu filho (...) [e de que] no fundo de nós mesmos, repugna-nos pensar que o amor materno não é indefectível." (Badinter, 1985, p. 22).

Alheia a tais reprimendas, a personagem central seguirá, mesmo após se tornar avó, firme no papel de "mãe desnaturada", aos olhos externos, mantendo viva a repulsa direcionada à última filha. Repulsa essa que, concomitante ao amor imenso que Saura devota

aos seus dois primeiros filhos, caracteriza *Insubmissas* como espaço em que se questionam as pedras que se querem inamovíveis na complexa estruturação do sujeito mulher:

> Dizem que, do amor de mãe, nada sei. Engano de todos. Do amor de mãe, sei. Sei não só da acolhida dos filhos, que uma mãe é capaz, mas também do desprezo que ela pode oferecer.
> .....
> Já me perguntaram se eu tenho remorsos em relação a essa criança que desprezei. Não. Não tenho. E não consigo inventar um sentimento em mim, só para me salvar dos julgamentos alheios (Evaristo, 2011, p. 99; 104).

Considerações finais

No ensaio intitulado "Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira", Conceição Evaristo conceitua a literatura como um espaço em que vigora "um discurso que insiste em proclamar, em instituir uma diferença negativa para a mulher negra" (2005, p. 52). Atenta a esse movimento de conversão da alteridade em negatividade, a autora de *Insubmissas lágrimas de mulheres* propõe, em sua antologia, uma via sensivelmente oposta. A resistência é o principal fator empregado por Evaristo para constituir uma ótica positiva da diferença inscrita nos corpos femininos e negros. Muitas das personagens, ao se depararem com imposições racistas e sexistas, arriscam-se em uma luta diária e solitária pela dignidade.

O resistir, edificado como pedra angular da diferença afro-feminina, não é, todavia, apresentado de forma ingênua ao longo de *Insubmissas*. Ressoando as advertências de bell hooks (1990) sobre a romantização da agência negra, os enredos da antologia refletem a noção de que "ser forte perante a opressão não é o mesmo que superá-la" (hooks, 1990, p. 6, tradução nossa)[5]. As vitórias momentâneas narradas pela maioria das personagens — ou mesmo aquelas conquistas duradouras — carregam consigo a sutil e persistente sombra da opressão.

Ao mesmo tempo, Conceição Evaristo não fixa uma visão segregacionista da experiência feminina em sua antologia. Embora os enredos afirmem as especificidades de cada grupo feminino, eles também evidenciam que "as mulheres não precisam erradicar a diferença, a fim de se tornarem solidárias" (hooks, 1984, p. 65, tradução nossa)[6].

Unidade não é o mesmo que homogeneidade, sentencia Audre Lorde (1984). Unidade não é antônimo de diferença, mostram as mulheres de *Insubmissas lágrimas*. Casadas e solteiras; inseridas nos halls da academia ou semialfabetizadas; crianças, jovens e idosas; felizes no amor ou vítimas das relações de poder instauradas nos laços matrimoniais; hetero e homossexuais; dentro ou fora dos padrões estipulados para o corpo feminino; mães, madrastas ou estéreis — os sujeitos que atravessam esses inúmeros eixos de subalternidade, ao longo da antologia, identificam no gênero um dos principais instrumentos que os define, tanto em sua origem quanto em seu destino.

Assim, sob o olhar de todas as narrativas analisadas, é possível esboçar uma compreensão da categoria *mulher*, conforme pensada por Conceição Evaristo: a identidade emerge da diferença, e é a partir dela que se inaugura a unidade entre aquelas que, sob a égide da natureza e da cultura, foram designadas como mulheres.

[5] No original: to be strong in the face of oppression is not the same of overcoming oppression.
[6] No original: "Women do not need to erradicate difference in order to feel solidarity".

Referências

BADINTER, E. **Um Amor Conquistado**: o mito do amor materno. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

COLLINS, Patricia Hill. The Social Construction of Black Feminist Thought. In: **Signs**: Common Grounds and Crossroads: Race, Ethnicity, and Class in Women's Lives, Chicago, v. 14, n. 4, p. 745-770, Summer, 1989.

COLLINS, Patricia Hills; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade**. Rio de Janeiro: Boitempo Editorial, 2020.

COSTA, Cláudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. In: **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 19, p. 68-90, 2002.

DUARTE, Eduardo Assis. e FONSECA, Maria Nazaré (orgs.) **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-representação da mulher negra na literatura brasileira. **Revista Palmares**: cultura afro-brasileira, Brasília, ano 1, n. 1, p. 52-57, Ago., 2005.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

GONÇALVES, Anamélia Fernandes. **Corpos transfigurados**: representações do corpo na ficção de Paulina Chiziane. 2010. 109 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010.

HEKMAN, Susan. Material bodies. In: WELTON, Donn. (Org**.). Body and the Flesh**: a philosophical reader. Malden/Oxford: Blackwell Publishers, 1998. p. 61-70.

HOOKS, bell. Sisterhood: political solidarity between women. In: **Feminist Theory:** from margin to center. New York: South End Press, 1984. p. 43-65.

HOOKS, bell **Ain't I a woman**: black women and feminism. London: Pluto Press, 1990.

LORDE, Audre. Age, Race, Class and Sex: Women Redefining Difference. In: **Sister Outsider**: Essays and Speeches. Freedom, CA: Crossing Press, 1984. p. 114-123.

MELLO, Anahi Guedes de; NUENBERG, Adriano Henrique. Gênero e deficiência: interseções e perspectivas. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 20, n. 3, p. 635-655, set.-dez., 2012.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, p. 9-41, 2000.

NINA RODRIGUES, Raimundo. **As raças humanas e a responsabilidade penal no Brasil.** 4 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

PACTO NACIONAL PELO COMBATE ÀS DESIGUALDADES. (2024). **Relatório do Observatório Brasileiro das Desigualdades 2024**. Disponível em: https://combate asdesigualdades.org/observatorio-brasileiro-das-desigualdades/. Acesso em: 22 set. 2024.

PEREIRA, Edmilson de Almeida. Territórios cruzados. *In*: PEREIRA, Edmilson de Almeida & JÚNIOR, Robert Daibert (orgs.). **Depois, o atlântico**: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2010.

PISCITELLI, Adriana. Reflexões em torno de gênero e feminismo. *In*: LIMA COSTA, Claudia; PREIRA SCHMIDT, Simone. (Org.). **Poéticas e políticas feministas**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2004. p. 43-67.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 202-212, 1992.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de mulheres**: notas sobre a "economia política" do sexo. Trad. Christiane Rufino Dabat, Edileusa da Rocha, Sonia Corrêa. Recife: SOS Corpo, 1993.

SAFFIOTI, Heleieth. **A Ontogênese do Gênero**. *In*: *A Construção dos Corpos. Perspectivas feministas*. Florianópolis: Mulheres, 2008. p. 149-181.

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo.** Trad. Denise. Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil para a análise histórica**. Trad. Christine Rufino Dabat, Recife, [s.d.] Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/71721>. Acesso em: 09/06/25.

TRUTH, Sojourner. **Ain't I a Woman?** . Women's Convention, Akron, Ohio, 1851. Disponível em: <https://www.nps.gov/articles/sojourner-truth.htm>. Acesso em: 09/06/25.

INSUBMISSAS LÁGRIMAS DE MULHERES: A RESISTÊNCIA E LUTA DE MULHERES QUE CHORAM

UNSUBMISSIVE TEARS OF WOMEN: THE RESISTANCE AND STRUGGLE OF WOMEN WHO CRY

Laura Marin Lugo Magdalena[1]
https://orcid.org/0009-0004-4045-3626
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Janete Rosa da Fonseca[2]
https://orcid.org/0000-0001-7732-0385
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Introdução

O presente artigo tem como objetivo testemunhar a profundidade e a riqueza das narrativas apresentadas pela autora brasileira Conceição Evaristo na obra "Insubmissas Lágrimas de Mulheres, vê-se a oportunidade de se aprofundar nos treze contos desse texto, onde há diferentes histórias contadas, em épocas diferentes e idades diferentes. E, o que une todos os contos a uma só jornada são as trajetórias de dores, anseios, temores, resistência e luta.

Esta obra se divide em treze contos de mulheres negras, apresentadas como: Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Mary Benedita, Mirtes Aparecida da Luz, Líbia Moirã, Lia Gabriel, Rose Dusreis, Saura Benevides Amarantino e Regina Anastácia. Representatividades do corpo negro, que durante séculos foi perseguido e invalidado, onde "o corpo negro, durante séculos, violado em sua integridade física, interditado em seu espaço individual e coletivo pelo sistema escravocrata do passado e, ainda hoje, pelos modos de relações raciais que vigoram em nossa sociedade". (Evaristo, 2009, p.17).

Dessa forma, Conceição Evaristo apresenta a escrita da escrevivência, onde um formato diferente revela como é pertinente a existência de uma literatura negra, que possa explicitar as trajetórias sofridas por esses povos que foram perseguidos, torturados, vigiados e punidos. Eles fazem parte da história e construção da nação brasileira, o país não se fez somente por europeus, mas também pela força africana.

Dito isso, possibilitar que vozes negras sejam ouvidas em enredos literários que exalem determinação e persistências que se entrelaçam, ou seja, "Da voz outra, faço a minha, as histórias também. E no gozo da escuta seco os olhos. Não os meus, mas de quem conta. E,

[1] Mestranda em Estudos Culturais (PPGCult/CPAQ) - Universidade Federal de Mato Grosso do Sul - Campus de Aquidauana - licenciada em Pedagogia (UFMS/CPAQ), licenciada em Artes (FAVENI), pós-Graduação em Terapia da Constelação Familiar Sistêmica e Psicologia Positiva e Coaching (FAVENI). E-mail: lauramlmagdalena80@gmail.com.

[2] Licenciada em Pedagogia pela UNIVALE, Especialização em Orientação Educacional (UNIVALE), Especialização em Administração: Capacitação Empresarial pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Mestrado em Estudos Culturais na Educação pela Universidade Luterana do Brasil (ULBRA) e Doutorado em Educação pela Universidade UDELMAR, Chile, convalidado pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte UFRN (Conceito CAPES 5). Pós-Doutorado pela Fundação Universidade de Rio Grande (FURG). E-mail: janete.fonseca@ufms.br.

quando de mim uma lágrima se faz mais rápida do que o gesto de minha mão a correr sobre o meu próprio rosto, deixo o choro viver". (Evaristo, 2020, p.8).

Da mesma maneira, divulgar o feminismo negro e porque essa peleja deve ser entoada pela mulher negra, conforme ela vivencia e seus ancestrais vivenciaram em seus corpos o que é ser negra nessa sociedade patriarcal, sexista e racista. Onde, fica evidente que as narrativas dos corpos e seus significados, os movimentos de poder, são assuntos que elas têm propriedade para falar.

Por fim, o presente trabalho olha atentamente para as cicatrizes existentes nesses corpos negros e seus embates para ressignificarem as dores imensuráveis e a determinação de superação. A investigação, se caracteriza no modelo de estudo descritivo, a metodologia para o andamento dessa temática iniciou da técnica da pesquisa bibliográfica, a partir da obra analisada e dos pressupostos teóricos de autoras dos Estudos Culturais, tais quais: bell hooks (2018), Angela Davis (2016), Michele Wallace (1994), entre outras, como também se utilizando de pesquisas na internet.

Insubmissas Lágrimas De Mulheres – Dor e Resiliência

O conto *Insubmissas lágrimas de Mulheres* é uma obra de uma renomada autora literária brasileira chamada Conceição Evaristo. Tal mulher que deu a oportunidade de apresentar treze contos vozes-mulheres por meio de relatos, onde ressaltar as histórias dessas mulheres negras era um passo importante para que suas lutas fossem reconhecidas, assim como este trabalho seria um local que elas pudessem expressaram suas penosas trajetórias de dores, anseios, temores. Sendo elas: Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Mary Benedita, Mirtes Aparecida da Luz, Líbia Moirã, Lia Gabriel, Rose Dusreis, Saura Benevides Amarantino e Regina Anastácia. (Evaristo, 2020).

Assim, pode ser evidenciado os sentimentos e narrativas, como também as dores em seus corpos, que são imensuráveis. Mulheres negras que sofreram violências físicas, psicológicas, impactos devastadores que permaneceram em suas memórias, se arrastam por gerações e continuam assolando suas vidas. Que mesmo diante da dor e sofrimento resistem e são para essas vozes-mulheres que a autora se fez ouvir.

Aramides Florença viu seu sonho se ruir tamanha violência do seu companheiro, este que era o homem do sonho foi seu maior pesadelo "um medo começou a rondar o coração e o corpo de Aramides. Antes, o olhar caloroso e convidativo do homem, que tanto lhe agradava, e a que ela correspondia de bom grado, com sentimentos pré-gozo, passou a incomodá-la". (Evaristo, 2020, p.16). Este não ficou satisfeito com as mudanças pós nascimento do filho, não o aceitava e 'essa insatisfação' fez dele um homem que violentou e machucou a própria esposa, depois os abandonou, trazendo para mãe e filho problemas que precisariam a ser solucionados.

Natalina Soledad que somente aos trinta teve a coragem de mudar seu nome que era fonte de *bullying* desde sua infância. "Pacientemente, a menina Silveirinha esperou. A moça Silveirinha esperou. A mulher Silveirinha esperou. E, nas diversas andanças do tempo sobre o corpo dela, muitos acontecimentos. (Evaristo, 2020, p. 24). Para chegar a essa decisão passou por rejeição, desprezo e exclusão de sua própria família. Desde seu nascimento foi rejeitada pelo pai que não aceitava ser pai de menina, por causa desse fato acusou a mãe de traição, que acabou mal amamentando a criança.

Shirley Paixão bateu em seu companheiro com uma barra de ferro, ficou presa por três anos, mas protegeu Seni contra seu próprio pai, ela a via como filha dela. Este homem que aparentava bom marido e pai, juntou suas filhas com as filhas dela, construindo uma grande família. Por trás dessa imagem, um 'animal' que violentava a filha mais velha. Apesar de tudo, no fim elas ficaram juntas com a madrasta. (Evaristo, 2020, p. 27).

Adelha Santana Limoeiro, um casamento arrastado por anos, onde seu marido não mais tinha seu membro funcionado como na juventude, mesmo assim ele continua suas tentativas em outros locais com mulheres mais jovens. Num desses eventos, ele passou mal e ela que teve que socorrer o marido. Se encontrando com ele e com a moça que estava com ele, desconforto que era sentido por ela por já um período de tempo nesse relacionamento. (Evaristo, 2020, p. 36).

Maria do Rosário Imaculada dos Santos "de imaculada nada tenho" (Evaristo, 2020, p. 43), menina que foi roubada de seus pais e viveu com estrangeiros (assim ela pensava), ficou anos com eles e aos poucos se modificando. Contava para ela mesmo suas histórias, para que essas permanecessem vivas, mesmo assim relata que sua história é mais feita de inventos do que de verdade. Após anos descobriu que os raptores eram brasileiros, que vivam no sul do país. Após sete anos foi morar em outros locais e novamente viu sua vida mudando. Viveu entre mudanças por muito tempo, até conseguir regressar a sua cidade natal, com a expectativa de encontrar os seus.

Relatos esses que trazem um desconforto, pois é sabido que se trata de abordagens de crueldade, preconceito racial, exploração, vivências exaustivas que mulheres negras vivenciaram, onde elas peleiam por sua existência, dignidade e moral diante de uma sociedade que as invisibilizaram por séculos. Segundo Lugones:

> compreender a preocupante indiferença que os homens demonstram em relação à violência que é sistematicamente infligida às mulheres negras: mulheres não brancas; mulheres vítimas da colonialidade do poder e, inseparavelmente, da colonialidade do género; mulheres que criaram análises críticas do feminismo hegemónico precisamente por ignorarem a interseccionalidade de raça/classe/sexualidade/género. (Lugones, 2008. p.75). (Minha tradução).[3]

Diante dessa premissa, quantos séculos percorridos de dificuldades, bloqueios, empecilhos e impedimentos sobre as mulheres negras, os infortúnios que atravessam gerações. Quantos séculos a mais precisarão para que possam desfrutar da sua vida com segurança e liberdade, sem precisar se preocupar com a violência infligidas a elas. E para continuarmos entoando gritos de libertação aos cantos do mundo, mais vozes aqui serão escutadas.

Isaltina Campo Belo (Evaristo, 2020, p. 48) mulher com um belo sorriso e abraço apertado. Quantas histórias tristes de seus ancestrais, com muita força e resistência para mudarem sua história. Desde pequena Isaltina tinha um menino dentro dela e não entendia que ninguém via ou percebia isso. Ela aceitava que todos não entendiam que ela era um menino, mas sua mãe não perceber era desprezível. No decorrer de sua vida percebeu que seus olhares eram para meninas e fugia dos meninos. Para manter seus sentimentos resolveu

[3] ... entender la preocupante indiferencia que los hombres muestran hacia las violencias que sistemáticamente se infringen sobre las mujeres de color: mujeres no blancas; mujeres víctimas de la colonialidad del poder e, inseparablemente, de la colonialidad del género; mujeres que han creado análisis críticos del feminismo hegemónico precisamente por el ignorar la interseccionalidad de raza/clase/sexualidad/genero. (Lugones, 2008, p. 75)

sair de casa e mudar de cidade, buscando um mundo em que ela coubesse. Em sua fase adulta um rapaz queria lhe conquistar, ela com inocência contou o que ela sentia e falou do menino que morava dentro dela. Este achando que poderia 'resolver' suas dúvidas a convidou para uma festa onde ele e mais cinco homens desconhecidos e ao tomar um guaraná (batizado) abusaram do seu corpo, me fazendo sentir vergonha e impotência devido aquele ocorrido. Depois de muito tempo que ela entendeu que não havia um menino nela e sim que podia ser uma mulher e se encantar por uma mulher. E assim se permitiu amar e ser amada.

Mary Benedita (Evaristo, 2020, p. 70) "gosto de madrugar, de ser a primeira. Nada me garante que a espera pode me conduzir ao que quero." Sonhava em ganhar o mundo, era poliglota e passava horas com o atlas nas mãos imaginando como seria suas viagens. Em sua infância olhando para sua realidade e que não poderia viajar como era seu sonho. Então doente e abatida, sem solução para sua 'doença', foi mandada para casa de sua tia em outra cidade para ser levada ao médico e por fim descobrir qual era sua enfermidade. Logo foi descoberta por sua tia que sua intenção era poder sair de sua cidade Manhãs Azuis e esta seria sua aliada. Sua vida seguia e ela continuou com sua tia Aurora desenvolvendo estudo, cultura, idiomas, até descobrir o amor pela pintura e ter seus quadros espalhados pelo mundo. Orgulhosa de saber técnicas naturais de pintura oriundas de seus ancestrais e sua técnica utilizar seu sangue para sua obra de arte.

Mirtes Aparecida da luz (Evaristo, 2020, p. 73), Da Luz como gostava de ser chamada, sem a luz em seus olhos. Após apresentação, contou a sua história. Ela grávida, imaginando como seria ser mãe e seu companheiro com sentimento angustiante sem saber como poderia ser. Nessa caminhada insegura não sabia o que esperar de seu companheiro, mas no instante em que foi dar à luz, se viu sozinha e sentiu um eterno vazio, pois seu companheiro se matou no momento em que uma vida surgia.

Líbia Moirã (Evaristo, 2020, p. 78), passou a infância perseguida por um pesadelo, procurava acolhida mais nunca encontrava. Este que muitas vezes perturbava sua noite e acordava gritando sua dor. Desde muito cedo, na infância, pelos temores que sentia e angústia incessante pensava em se matar e na primeira tentativa fracassou. Na segunda também deu tudo errado. Na terceira vez, já passado dos vinte anos houve a terceira tentativa, que também não teve resultado, mas que a deixou por um ano e meio em cima de uma cama, toda machucada. Não importa o que acontecia, esses pesadelos a seguiam. Assim seguia, na fase adulta volta a sua cidade para comemorar a vida do seu irmão que lutava pela vida, devido a uma doença, então percebeu que não deveria mais tentar tirar sua vida e houve melhoras devido a terapias, yogas e outros. E durante essa festa percebeu que seu pesadelo foi devido a estar presente no momento do nascimento de seu irmão e ser testemunha da dor desse parto e do sofrimento de sua mãe. Assim entendeu que isso que lhe perseguia durante toda sua vida, aquele trauma não resolvido na infância.

Lia Gabriel (Evaristo, 2020, p. 86) tinha vivido muito tempo sozinha e sentia vontade de falar o episódio de sua vida. Esta que teve uma temerosa notícia de que seu filho de quatro anos poderia ser esquizofrênico, assim começou sua jornada em busca de saber a situação real do seu filho e como ela deveria proceder. Era ela, Máximo Gabriel e as gêmeas, sem a presença do pai, que foi embora. Num momento de agressão, ela foi curar suas feridas e de seus filhos na casa da mãe e quando retornou encontrou a casa absolutamente vazia, diante dessa situação tomou a diretriz de sua vida. Fez de sua casa um local de estudos para todos os públicos que precisassem de aprender matemática. Porém, com a doença de Gabriel teve que modificar sua rotina e começou a consertar aparelhos eletrônicos, sendo a única mulher que tinha oficina de conserto em sua cidade. Anos em busca de solucionar a 'doença' do Gabriel, até que uma

médica conseguia dizer que o problema do Gabriel era um trauma infantil de ver sua mãe ser machucada, agredida violentamente por seu pai e dentro desse episódio em algum momento ele estava no colo dela em meio a esse acontecimento.

Rose Dusreis (Evaristo, 2020, p. 95) causava encantamento dos homens. Ela era professora de balé. Desde menina sonhava com a dança e com a possibilidade de ser bailaria, buscou convencer a professora que poderia dançar e como não poderia pagar lavaria sua roupa, esta negou e disse que ela não tinha porte de bailarina. Quando encontrou uma oportunidade de dança na escola numa personagem de uma bonequinha negra, agarrou e fez de tudo para encarnar a personagem, porém na semana na festa foi substituída por uma menina branca pintada de preto, mesmo diante disso decidiu não desistir de ser bailarina. Com o falecimento do seu pai, a separação das irmãs (devido às necessidades financeiras), ela foi encaminhada para uma congregação onde ela encontrou seu tão amado balé. Dando-me, assim, a profissão de bailarina.

Saura Benevides Amarantino (Evaristo, 2020, p. 107), mãe de Idália e Maurino. Os dois me bastam. Mas a caçula ficou de fora, pois não conseguia gostar dela. Teve três gravidezes, a mais velha que aconteceu na infância com seu namoradinho, o do meio, um menino com seu companheiro (que a deixou viúva) e a caçula, uma menina que veio em um momento que a fez lembrar que pertenceu a outro homem (menina parecia com um pai) o que foi mais desgostoso ainda. Com seu desprezo pela menina deu para o pai cuidar e nunca alimentou amor pela menina. E viveu com aqueles dois amados filhos.

Regina Anastácia (Evaristo, 2020, p. 116), senhora que viu de perto a história de seus antepassados, acontecimentos da escravidão, casa-grande, fugas de escravos, donos do engenho. Numa manhã, ao levar uma encomenda, deparou-se com o neto da dona da casa (com sobrenome famoso na cidade que pertencia a sua nobre e branca família) que se encantou com sua beleza. Três anos depois, ele se aproximou dela novamente e ao assumi-la, perdeu até o direito de permanecer no testamento. Mesmo assim, casou-se com ela, foi morar com ela e seus pais, pouco a pouco foi construindo seu espaço e conquistou uma casa para eles.

Consumando, todas as histórias aqui resumidas, pequenas demonstrações de sentimentos e sentidos que ressoam ainda nas memórias dessas mulheres negras. Cruz (2012, p. 255) revela Conceição Evaristo, como uma "narradora que, com sua linha, costura tantos acontecimentos, parece percorrer um rio rumo a algum relato semelhante, no que diz respeito à violência, ao "coração das trevas" dos relacionamentos amorosos da comunidade negro-feminina. Qualquer homem com cinco segundos de consciência não sairá incólume da leitura destes contos".

A Mulher Negra No Campo Literário

A mulher desta pesquisa tem enraizado em suas narrativas sofrimentos, lutas, resistências e resiliências. Sentimentos e emoções que vem da história de sua ancestralidade, invisíveis mulheres negras, que não tinham permissão de serem percebidas ou vistas, pois eram figuras secundárias que faziam parte de uma sociedade racista e patriarcal. Muitas delas contribuíram e contribuem no campo literário com suas pertinentes obras ou pesquisas, ainda assim continuam desconhecidas, pouco lidas, nem sempre indicadas ou tidas como referências, pois pessoas negras foram tratadas por séculos como pessoas incapazes de produzirem intelectualmente. Em concordância com Davis (2016):

> os poderes mistificadores do racismo emanam de sua lógica irracional e confusa. De acordo com a ideologia dominante, a população negra era supostamente incapaz de progressos intelectuais. Afinal, essas pessoas haviam sido propriedade, naturalmente inferiores quando comparadas ao epítome branco da humanidade. Mas, se fossem realmente inferiores em termos biológicos, as pessoas negras nunca teriam manifestado desejo nem capacidade de adquirir conhecimento. Portanto, não teria sido necessário proibi-las de aprender. Na realidade, é claro, a população negra sempre demonstrou uma impaciência feroz no que se refere à aquisição de educação. (Davis, 2016, p.110).

Como também relata hooks (2018)

> Em todas as esferas da escrita literária e da bibliografia acadêmica, trabalhos produzidos por mulheres haviam recebido pouca ou nenhuma atenção, uma consequência da discriminação de gênero. Notavelmente, quando o movimento feminista expôs preconceitos na composição e currículos, muitos desses trabalhos esquecidos e ignorados foram redescobertos. A elaboração de programas de Estudos de Mulheres em faculdades e universidades proporcionou a legitimação institucional do foco acadêmico em trabalhos feitos por mulheres. Seguindo o surgimento dos Estudos Negros, o programa de Estudos de Mulheres se tornou local de aprendizado sobre gênero, sobre mulheres, a partir de uma perspectiva não tendenciosa. (hooks, 2018, p. 34,35).

Na história da humanidade, os espaços sempre foram dos homens e de pessoas brancas, esses considerados aptos às contribuições e desenvolvimentos da sociedade, ou seja, eles mereciam e tinham o privilégio de estarem ali, desfrutarem das 'boas condições' por causa da sua cor de pele. O sujeito negro era descriminalizado e sua cor era um infortúnio para a sua vida, quando na verdade eram pessoas capazes de trabalhar em construções, plantações, entre outros. Trata-se de pessoas mais que capazes de adquirirem conhecimentos intelectuais, com sede de aprendizado.

Contudo, apesar das vastas contribuições literárias dessas mulheres, por muito tempo ficou no esquecimento, quase que anulados devido à pouca procura de suas obras. Entretanto, a partir do momento que vieram a luz, uma nova oportunidade se abriu trazendo à tona essas produções nos espaços acadêmicos, assim novos nomes surgiram. Como também, foi permitido nestes locais surgir os estudos negros, estudo de mulheres, estudos de gêneros. Abrindo um novo capítulo no campo literário.

Tanto é verdade, que temos muitas autoras negras: pesquisadoras, cientistas, literárias, acadêmicas, professoras, que com perseverança sólida continuam seus estudos intelectuais. São mulheres capazes de produzirem grandes referências pautadas em suas histórias, lutas, conhecimentos, estudos, experiências e até mesmo suas escrevivências, como exemplo usado por Conceição Evaristo em suas obras literárias.

> No papel, preto no branco, a voz de Conceição Evaristo carrega e propaga os sentimentos, as dores, as alegrias, os gritos e os sussurros de uma multidão de pessoas – de homens e, sobretudo, mulheres cujas vozes são insistentemente caladas. Com base no que chama de "escrevivência" – ou a escrita que nasce do cotidiano, das lembranças, da experiência de vida da própria autora e do seu povo –, ela compõe romances, contos e poemas que revelam a condição do afrodescendente no Brasil. (Oliveira, 2016, s/p).

A partir de enredos escutados e escritos pela autora "representam os infortúnios por elas vividos e confessos a uma narradora viajante que busca nessas histórias elementos para escrever seus contos e, ao tecê-los, entrelaça memórias outras que, uma vez enredadas, dão forma a um bordado onde se manifestam suas escrevivências, as de quem conta e as de quem ouve e narra". (Oliveira, Oliveira e Bergami, 2022, p. 37). Dessa forma, a autora enfatiza a presença feminina negra na literatura afro-brasileira.

Evaristo (2009) afirma:

> Pode-se dizer que um sentimento positivo de etnicidade atravessa a textualidade afro-brasileira. Personagens são descritos sem a intenção de esconder uma identidade negra e, muitas vezes, são apresentados a partir de uma valorização da pele, dos traços físicos, das heranças culturais oriundas de povos africanos e da inserção/exclusão que os afrodescendentes sofrem na sociedade brasileira. Esses processos de construção de personagens e enredos destoam dos modos estereotipados ou da invisibilidade com que negros e mestiços são tratados pela literatura brasileira, em geral. (Evaristo, 2009, p. 19/20).

Esses trabalhos representam a relevância da resistência racial, contra a opressão e preconceito que foram estereotipados como pessoas incapazes, ressaltando e ressignificando a presença da literatura feminina negra, com suas aptidões intelectuais. Consequentemente, desmistificar que são despreparadas cognitivamente ou inaptas para desenvolverem qualquer tipo de projeto, composição ou atividade. O anseio por conhecimento sempre existiu por parte dessas mulheres.

Assim sendo, as obras literárias negras femininas não se definem apenas pelas suas experiências vividas, como também fazem parte de uma construção de diversos fatores de sua existência humana. Que se deu a partir dessa sujeita que construiu seu enredo e demais enredos que a cercam, onde foram observados, experimentados e interpretados. Destacando a importância da representatividade da literatura negra feminina e seu potencial de desconstruir discursos rasos e preconceitos raciais.

Wallace (1994) ressalta:

> Nossos inimigos persistem em ressaltar que as escritoras negras gozam agora de uma certa voga como autoras publicadas e como tópico de especulação da crítica literária. O acontecimento chave pode ser a série de reedições de livros de mulheres negras por Oxford, a figura chave é Gates, e a ideia chave, que cada livro escrito por uma negra deve ser impresso. Quanto ao status da interpretação feminista negra, que

> agora provém todo da generosidade da 'mãe' de todos, o próprio Gates, o sucesso de um pequeno número de críticas literárias negras está crescendo. (Wallace, 1994, p. 79).

Dessa forma, 'devido a generosidade presente no atual momento', podemos destacar o crescimento de autoras negras na literatura brasileira, que mesmo com pouca divulgação de suas obras, vem ganhando destaque, como por exemplo: Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus; Elizandra Souza, Jenyffer Nascimento, Jarid Arraes, Ana Maria Gonçalves, Conceição Evaristo, Alzira Rufino, Geni Guimarães, Miriam Alves, Lia Vieira, Cristiane Sobral, Cidinha da Silva, Esmeralda Ribeiro e Mel Duarte[4], com os mais variados temas.

Por fim, a mulher negra no campo literário é aquela que resistiu a penosas trajetórias de dores, anseios, temores, acontecimentos trágicos, infortúnios familiares, aflições em suas almas, rejeições, assédio e abuso do seu corpo. Quebraram correntes, combateram contra um sistema patriarcal, sexista e racista. Com ousadia lutaram pelo seu espaço e em *Insubmissas Lagrimas de Mulheres* (Conceição Evaristo), decidiram ser resistência e luta de mulheres que choram, mas sorriem entre lágrimas.

Feminismo Negro

"O feminismo é para todo mundo" (hooks, 2018). Essa é uma declaração que se deve estender para que todos tenham consciência da suma importância da mulher na história da humanidade, esta que possibilita a continuidade da existência do homem, fez e faz diversas contribuições sociais, como também, nas grandes guerras lutavam pela vida daqueles que necessitavam de cuidados e nas lutas diárias são aquelas que não desistem, elas produzem autênticos movimentos de resistência. Sendo assim, se apropriar do feminismo é um ato importante para que a mulher encontre um espaço que lhe dê voz, como hooks explana:

> No início do movimento feminista contemporâneo, os grupos de conscientização frequentemente se tornaram espaços em que mulheres simplesmente liberavam a hostilidade e a ira por serem vitimizadas, com pouco ou nenhum foco em estratégias de intervenção e transformação. Em um nível mais elementar, muitas mulheres machucadas e exploradas usavam o grupo de conscientização como terapia. Era o local em que expunham e revelavam abertamente a profundidade de feridas íntimas. Essa característica confessional servia como ritual de cura. Através da conscientização, mulheres adquiriram força para desafiar o poder patriarcal no trabalho e em casa. (hooks, 2018, p. 23, 24).

É notório que diante de um sistema patriarcal, sexista e racista, se faz necessário um local seguro onde "a norma era honrar a voz de todas. As mulheres se revezavam para falar, assegurando que todas pudessem ser ouvidas". Logo, esses grupos proporcionaram um

[4] 15 Autoras negras da literatura brasileira. Disponível em: https://www.geledes.org.br/15-autoras-negras-da-literatura-brasileira/?gad_source=1&gad_campaignid=1495757196&gbraid=0AAAADnS6iDX4xuEsT3PrM97ilZfiJwLh&gclid=Cj0KCQjwlYHBBhD9ARIsALRu09ooYajwtWzPtZA_Knqn3vgGTS-n6wqkd7f8XvgmWJZDtfS7LQiQU80aAs8ZEALw_wcB. Acesso em: maio 2025.

ambiente seguro, que dava a oportunidade de elas contarem suas dores e relatarem suas feridas mais íntimas. Tornando esse movimento cura e ressignificação. (hooks, 2018, p. 24)

A mulher negra luta incansavelmente para ser fortaleza, insubmissa ao sistema. Sendo assim, é necessário enfatizar que a sociedade precisa ser reformulada e modificada, onde essa mulher possa ter seu corpo respeitado por todos os gêneros, classes e raças. Pois, "naquela época, a maioria de nós foi socializada por pais e mães e pela sociedade para aceitar pensamentos sexistas. Não nos dedicamos a descobrir as origens de nossas percepções". (hooks, 2018, p. 34).

De acordo com hooks (2018):

> As mulheres naqueles grupos foram as primeiras que começaram a criar uma teoria feminista que incluía tanta análise do sexismo quanto estratégias para desafiar o patriarcado e novos modelos de interação social. Tudo o que fazemos na vida está fundamentado em teoria. Seja quando conscientemente exploramos as razões para termos uma perspectiva específica, seja quando tomamos uma ação específica, há um sistema implícito moldando pensamento e prática. Logo em seu início, a teoria feminista tinha como principal objetivo explicar para mulheres e homens como o pensamento sexista funcionava e como podemos desafiá-lo e mudá-lo. (hooks, 2018, p. 34).

Portanto, o sexismo sempre esteve evidente na sociedade patriarcal. Onde a mulher é subalternizada pelo simples fato de ser mulher, quem dirá ser mulher negra, que a torna ainda mais invisibilizada. Por conseguinte, essas mulheres criaram a teoria feminista, a fim de que pudessem deixar ciente e explicado para mulheres e homens como funcionava o sexismo e diante disso mudar a realidade delas com ações específicas. O relevante era se opor contra o sexismo.

Sendo assim, Collins (2022) teoriza:

> Teorizar a resistência tem sido essencial para os projetos de conhecimento dos povos oprimidos. Esses projetos visam abordar as preocupações profundas de pessoas que estão subordinadas a expressões domésticas e globais de racismo, sexismo, capitalismo, colonialismo e sistemas semelhantes de dominação política e exploração econômica. Apesar das diferenças de forma, estratégia, duração ou visibilidade, esses projetos de conhecimento de resistência, descritos aqui como projetos de conhecimento resistente, lutam com a questão existencial de como indivíduos e grupos subordinados a vários sistemas de poder podem sobreviver e resistir à opressão. Qualquer que seja a forma de opressão que vivenciem – raça, classe, gênero, sexualidade, idade, capacidade, etnia e nação – grupos subordinados têm um interesse pessoal em resistir a ela. (Collins, 2022, p. 133, 134).

Dessa forma, foram criaram projetos e estratégias para combater a opressão vivida. Com isso, o feminismo negro surgiu para argumentar as temáticas relacionadas as mulheres negras, onde cada questão pudesse ser abordada, seja ela racial ou gênero. Discussões acerca

da escravidão, da violência, da exploração, além do que combater a própria agressividade dos homens negros contra as mulheres de sua cor, demonstrado em muitos relatos no conto *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (Conceição Evaristo).

Doravante, as lutas emergentes das mulheres negras estão espalhadas por diversas nacionalidades, bandeiras ou causas. Estas necessitaram por muitas vezes afrontar o feminismo branco americano, que não entendia que não se tratava das mesmas lutas, pois as mulheres brancas não conheciam a realidade sofrida e precária vividas pelas mulheres negras. Essas não entendiam ou não queriam entender que suas lutas não englobavam todas as mulheres.

Com isso, a criação do feminismo negro, resulta das inúmeras tentativas das mulheres negras que tinham a necessidade de ver ser suas pautas representadas, seja para homens negros, como para mulheres brancas. Deixando evidente que para que isso ocorresse de forma apropriada com os anseios delas, somente as mulheres negras saberiam lidar com seus próprios interesses, pois foram silenciadas por muito tempo e mal interpretadas.

Dessa forma, Wallace (1994) aborda que:

> É necessário compreender que as vozes do feminismo negro nos Estados Unidos emergem hoje de uma longa tradição de 'silêncio' estrutural das mulheres de cor na esfera da produção de conhecimento em todo o mundo. Raramente abordado pela tendência dominante do feminismo, ou pela tendência radical ou por qualquer uma, esse silêncio tem condenado ao fracasso a maioria dos esforços para mudar o status e a condição da mulher negra dentro da sociedade. Existe atualmente outro perigo, de que na proliferação de imagens negras na televisão, vídeos de música e, em menor extensão, no cinema, estejamos apenas assistindo a uma variação pós-moderna desse fenómeno de silêncio da mulher negra". (Wallace, 1994, p. 66).

Como também Davis (2016) chama a atenção para que:

> olhares viciados sobre o tema em tela e atribui centralidade ao papel das mulheres negras na luta contra as explorações que se perpetuam no presente, reelaborando-se. O reexame operado pela escrita dessa ativista mundialmente conhecida é indispensável para a compreensão da realidade do nosso país, pois reforça a práxis do feminismo negro brasileiro, segundo o qual a inobservância do lugar das mulheres negras nas ideias e projetos que pensaram e pensam o Brasil vem adiando diagnósticos mais precisos sobre desigualdade, discriminação, pobreza, entre outras variáveis. (Davis, 2016, p. 6).

Dito isso, inserir para as novas gerações, o quão é pertinente (re)estruturar o papel das mulheres, as suas lutas e resistências na sociedade, onde ficou evidente que se trata das histórias de mulheres negras e suas narrativas de racismo, feminismo, resistência e a incansável busca por respeito a sua identidade. Com isso, citar que foi necessário "Produzir um corpus de literatura feminista junto com a demanda de recuperação da história das mulheres foi uma das mais poderosas e bem-sucedidas intervenções do feminismo contemporâneo. " (hooks, 2018, p. 34).

Considerações finais

O artigo utilizou-se de contos da autora brasileira Conceição Evaristo, muito bem escrito, rico em detalhes e falas de poder sobre os corpos femininos negros, que eram constantemente violados e punidos. Escrevivências contadas com temáticas delicadas, mas existente no dia a dia. Vidas de mulheres que por muito tempo foram esquecidas na sociedade, discriminada, que sofreram violência e são vítimas que lutam para ter uma vida digna.

Ressaltou o quanto foi importante a autora ter dado vozes para as mulheres negras da sociedade brasileira, afirmando na literatura um lugar de resistência contra a opressão racial, sexista e patriarcal. Esses são relatos de mulheres que sentiram seus corpos serem violados de formas imensuráveis e contínuas. Onde, vimos o quanto cada história descreveu as dores físicas, emocionais e psicológicas.

Dessa forma, cada palavra lida nos possibilitava sentir uma pequena fração do que elas sentiram, assim como cada lágrima, sangue derramado, sofrimento e também a força para conseguir sobreviver. E, a cada mudança de história e contexto a dor continua presente. Que mesmo diante de tantos acontecimentos, desistir nunca foi uma escolha, ou seja, apesar das tragédias e problemas incessantes, sua resiliência a mantinha de pé.

Resistiram e deram a permissão para serem vistas, onde o "reconhecimento das contribuições das poucas mulheres que, vindas dos mundos não autorizados da modernidade, foram capazes de entrar em espaços acadêmicos, produzir pensamento crítico", com esforço luta e resistência "escrever para publicações que logo seriam esquecidas se não fosse por seu desejo de se lembrar delas". (Miñoso, Lugones, Torres, 2021, p.17).

Dito isso, temos na literatura um amparo para desenvolver estudos sobre as mulheres negras, estas que passaram por todo esse processo de ter seu corpo e sua vida invalidada. Que mesmo com todos os avanços da humanidade, ficaram muito tempo em descaso, até que surgiram novos olhares sobre essas que foram esquecidas e rejeitas.

Por fim, reconhecer a mulher negra, que teve um relevante desempenho em nosso passado histórico, ela teve um papel importante por onde passou, o que enfrentou sendo mulher e negra, ou seja, a presença do feminismo negro, que faz a diferença em todas os setores na sociedade.

Referências

COLLINS, Patricia Hill, 1948 - **Bem mais que ideias** [recurso eletrônico]: a interseccionalidade como teoria social crítica / Patricia Hill Collins; tradução Bruna Barros, Jess Oliveira; orelha: Elaini Cristina Gonzaga da Silva. - 1ed. - São Paulo: Boitempo, 2022.

CRUZ, Adélcio de Sousa. **Conceição Evaristo – Insubmissas lágrimas de mulheres**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.39, jan./jun. 2012, p. 255-258.

DAVIS, Ângela. **Mulheres, raça e classe** [recurso eletrônico] / Ângela Davis; tradução Heci Regina Candiani. - 1ed. - São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. – 3ed. – Rio de Janeiro: Malê, 2020.

EVARISTO, Conceição. **Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade**. – SCRIPTA, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em: https://periodicos.pucminas.br/scripta/article/%20view/4365/4510. Acesso em maio de 2025.

hooks, bell. **Educação feminista para uma consciência crítica**. O feminismo é para todo mundo [recurso eletrônico]: políticas arrebatadoras / bell hooks; tradução Ana Luiza Libânio. – 1ed. - Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018. 2018.

ITAÍ CULTURAL. OLIVEIRA, Islene Motta de. 2017. **Conceição Evaristo**. Disponível em: https://ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/conceicao-evaristo/. Acesso em maio de 2025.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. Tábula Rasa [on-line]. 2008, n.9, pp.73-102. ISSN 1794-2489. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-24892008000200006&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em maio de 2025.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. LUGONES, Maria. TORRES, Nelson Maldonado. 2021. Feminismo Descolonial no Caribe, Meso e América do Sul – Uma introdução. Feminismo Decolonial em Abya Yala. Contribuições e desafios do Caribe, Meso e América do Sul. Editado por Yuderkys Espinosa-Miñoso; María Lugones e Nelson Maldonado-Torres.

OLIVEIRA, Gabriela Nunes de Deus. OLIVEIRA, Jurema. BERGAMI, Lucinei Maria. Insubmissas lágrimas de mulheres: oralidade, resistência feminina e ancestralidade na escrevivência de Conceição Evaristo. (2023). **Aletria**: Revista De Estudos De Literatura, 32(4), 35-56. https://doi.org/10.35699/2317-2096.2022.38709.

WALLACE, Michele. (1994). **Imagens Negativas** - para uma crítica cultural feminista negra. Revista Estudos Feministas, 2(3), 65. https://doi.org/10.1590/%x. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16290. Acesso em: maio 2025.

O INCÔMODO DOS CÂNONES EM ESPAÇOS DE RESISTÊNCIA: UM DIÁLOGO POSSÍVEL

The discomfort of canons in spaces of resistance: a possible dialogue

Soraia Carolina de Mello[1]
https://orcid.org/0000-0002-3647-2136
Universidade Federal de Santa Catarina

Jair Zandoná[2]
https://orcid.org/0000-0002-4301-9436
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Este ensaio parte de inquietações que atravessam as pesquisas e os debates a respeito da formação de determinados "lugares canônicos" nas e das teorias feministas. A partir das investigações suscitadas para o desenvolvimento do projeto de pesquisa "Trabalho doméstico, consumo e publicações feministas: uma história das apropriações dos livros de Silvia Federici no Brasil"[3], além de outras provocações, temos refletido sobre como esses "lugares feministas" – como é o caso das teorias feministas, embasadas na negação do universal masculino (e do canônico/clássico) – têm lidado com seus próprios cânones.

A partir do entendimento de que há sempre a marca de um incômodo que acompanha as relações que constroem e sustentam esses cânones em espaços contra-hegemônicos, é produtivo discutir quanto à crítica a obras clássicas do feminismo. São críticas que frequentemente causam incômodo, um mal-estar, porque são sobre autoras que dedicaram uma vida ao feminismo. Não são críticas em torno apenas do debate teórico, mas que envolvem importantes alianças em um movimento político que, em última instância, existe para proteger a vida das mulheres.

Ao partir da noção de paradoxo de Joan Scott para buscar organizar esse debate, que já foi proposto de diferentes formas por diferentes autoras, almejamos desenvolver uma reflexão sobre como pensar nos cânones feministas, nos espaços que existem, sua relação e suas divergências com o cânone (aquele que se pretende universal), se isso é possível ou em quais sentidos pode(ria)m ser.

---

[1] Professora de História Contemporânea do Departamento de História da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Dedica-se a pesquisas sobre história dos feminismos desde seus primeiros anos de formação acadêmica, a partir de 2005. E-mail: soraia.carolina@ufsc.br.

[2] Doutor e mestre em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É um dos editores da Revista Anuário de Literatura (PPGL/UFSC) e editor de resenhas da Revista Estudos Feministas (REF). Integra o quadro de pesquisadores/as do Instituto de Estudos de Gênero/UFSC. Atualmente, é professor visitante no PPGEL da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: jzandona@gmail.com.

Financiamento: Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001; Fundação de Apoio ao Desenvolvimento do Ensino, Ciência, e Tecnologia de Mato Grosso do Sul – FUNDECT/MS – Termo de outorga 176/2023.

[3] Registrado na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) sob o número 202402185, com vigência entre março de 2024 e março de 2028.

Crítica feminista e ciência feminista

Na era da ostensiva "política de cancelamento" em que vivemos, o valor da crítica, aquela crítica científica, feminista, no sentido que Donna Haraway defendeu nos anos 1980[4], parece estar em perigo. Parece haver um medo que se jogue "o bebê fora junto com a água do banho", como diz nossa expressão popular. Diante desse contexto, podemos pensar que a Universidade como instituição, e especialmente as Letras e as Ciências Humanas, lugares de onde construímos este ensaio e que se fundamentam tanto na crítica, perdem muito. Perdemos também, nesse movimento, oportunidades de imaginar novos mundos em diálogo com nossos clássicos, oportunidades de construir outros caminhos, outras epistemologias, outras existências. Sarah Ahmed, em *Viver uma vida feminista*, comenta que pensa "o feminismo como um projeto de construção: se nossos textos são mundos, devemos fazê-los com materiais feministas. A teoria feminista é criação de mundo." (2018, p. 30, tradução nossa)[5]. E não nos parece possível criar mundos feministas sem a crítica.

O recente crescimento do conservadorismo e o incessante ataque aos movimentos sociais e à produção acadêmica que de alguma forma é ligada a eles – como é o caso da teoria feminista –, pode nos ajudar a entender um crescimento também de resistência à crítica, em especial a ideias que, em sua base, queremos e precisamos defender… Por uma questão de sobrevivência. Por outro lado, seguimos nos indagando sobre como a tradição da crítica, outrora (ou por algumas pessoas) vista como uma homenagem, passa para um lugar de escárnio ou interdição. É também importante refletirmos que não se constituem cânones sem crítica. Por esse motivo, para abordar essa questão, buscamos no interior da própria teoria feminista, foco das nossas indagações, algumas possíveis respostas, ou ao menos alguns caminhos de diálogo.

A questão do cânone nos mobiliza em diferentes espaços de atuação: no já citado projeto de pesquisa ao qual nos dedicamos atualmente, que trabalha diretamente com políticas de citação (Costa; Alvarez, 2013, p. 582; Ahmed, 2018, p. 32-34); mas também nas disciplinas que ministramos, nos planos de aula que construímos, nos mais variados discursos acadêmicos que ouvimos e proferimos, em eventos, em grupos de pesquisa e no dia a dia da sala de aula; e nas leituras que realizamos, assim como nos textos que escrevemos. Nesses espaços, muitas vezes as críticas às obras e/ou autoras consagradas, que lemos aqui como canônicas dos feminismos, costumam trazer muitas reações negativas, reações de incômodo. Uma defesa, às vezes bastante intransigente e sem espaço para escuta, à obra ou à autora, logo se levanta. Se, por um lado, são reações comuns às críticas aos cânones, por outro, nos perguntamos, aqui, quais seriam, neste contexto, as especificidades dos cânones feministas.

A constituição de cânones

O título desta seção nos leva a pensar sobre a compreensão do cânone a partir dos estudos literários. José Luís Jobim (1992, p. 127), no tocante aos caminhos sobre como a história da literatura é delineada, aponta que uma das alternativas é tomar um "universo de autores e [de] obras consagrados como clássicos" pelo cânone como referência na história da literatura.

[4] Contra a ciência totalizante, de um ponto de vista único, a autora defende que "O feminismo ama outra ciência: a ciência e a política da interpretação, da tradução, do gaguejar e do parcialmente compreendido. [...]" (Haraway, 1995, p. 31). O original em inglês é de 1988.

[5] No original: "el feminismo como en un proyecto de construcción: si nuestros textos son mundos, hemos de hacerlos con materiales feministas. La teoría feminista es creación de mundo."

Esse método sustenta um sistema simbólico de poder ao escolher certos escritores e obras sobre outros. Nesse sentido, Roberto Reis (1992) destaca que a linguagem hierarquiza e engendra mecanismos de poder, refletindo significações culturais e ideologias que garantem a dominação social.

Não por acaso, com relação ao cânone,

> a presença de escritores europeus é esmagadora. [...] Há poucas mulheres, quase nenhum não-branco e muito provavelmente escassos membros dos segmentos menos favorecidos pela pirâmide social com efeito, a literatura tem sido usada para recalcar os escritos (ou as manifestações culturais não-escritas) dos segmentos culturalmente marginalizados e politicamente reprimidos – mulheres, etnias não-brancas, as ditas minorias sexuais, culturas do chamado Terceiro Mundo. [...] O cânon está a serviço dos mais poderosos, estabelecendo hierarquias rígidas no todo social e funcionando como ferramenta de dominação. (Reis, 1992, p. 73).

Jobim (1992, p. 129) aponta que cada época tem seus critérios para identificar – ou definir – a literatura, a partir de suas "normas estéticas", valores e visões de mundo para julgar as produções. Além disso, o papel do leitor e da leitora, inscritos inevitavelmente em uma tradição cultural que fundamenta sua concepção de arte, é crucial para considerar a pertinência de uma obra. As reflexões do estudioso no que diz respeito às questões acerca da história da literatura, como periodização literária, estilo de época, origem e tradição, são bastante interessantes. Ao final de sua exposição, de maneira bastante provocativa, o pesquisador menciona sobre os limites "perigosamente comuns" com os quais alguns críticos e historiadores se alinham, não por acaso, próximos à "tradição" (Jobim, 1992, p. 146). Zahidé Muzart, em "A questão do cânone", contribui para o debate ao considerar que:

> O estudo do cânone está ligado, pois, a várias coisas, principalmente à dominante da época: dominantes ideológicas, estilo de época, gênero dominante, geografia, sexo, raça, classe social e outros. Aquilo que é canonizado em certas épocas, é esquecido noutras; o que foi esquecido numa, é resgatado em outra. (Muzart, 1995, p. 66).

Em *Crítica literária feminista: uma trajetória*, Susana Bornéo Funck reuniu textos acadêmicos feministas de sua autoria produzidos ao longo das décadas. O primeiro texto, "Mulher e literatura" (1985/1986), aborda a premissa de um padrão literário universal que exclui experiências especificamente femininas, motivada pela compreensão "adotada tanto por homens quanto por mulheres de que há um padrão literário universal, descorporificado e assexuado" e, portanto, "uma experiência considerada especificamente feminina não pode[ria] representar a experiência humana" (Funck, 2016, p. 20). Nessa lógica, a mulher é vista na cultura ocidental como musa inspiradora, criatura, não como criadora, próximo ao elaborado por Norma Telles (1992), que afirma, certeiramente, que a criação artística é tradicionalmente masculina.

Ao passo que a linguagem hierarquiza, reforçando estruturas e mecanismos de poder, de dominação e de prestígio, engendra um sistema linguístico que, não por acaso, é masculino, branco, heterossexual, classe média (alta): "Todo saber é produzido a partir de determinadas

condições históricas e ideológicas que constituem o solo do qual esse saber emerge." (Reis, 1992, p. 69). Há pouco mais de 15 anos Regina Dalcastagnè (2007, p. 18) sintetizou que "o campo literário brasileiro se configura como um espaço de exclusão". A maioria dos escritores brasileiros (publicados e lidos) é ainda composta por homens, brancos, classe média e vivem majoritariamente nos grandes centros urbanos. É a partir dessa perspectiva (social) que elaboram suas produções. Por esse viés, retornamos às contribuições de Roberto Reis ao argumentar que: "Toda cultura nos inculca um conjunto de saberes – e estes saberes, via de regra, de uma forma ou de outra, são saberes textualizados. Sempre lemos/interpretamos [...] aparelhados com este elenco de conhecimentos" (Reis, 1992, p. 65).

Essa abordagem do cânone como resultado de relações de poder, sempre específicas, situadas no tempo, e passíveis de deslocamentos, sustentam nossa compreensão sobre a construção dos cânones também dentro dos feminismos. Em espaços de resistência política, nos quais determinados marcadores sociais constroem uma identidade comum entre seus membros – no caso dos feminismos, a identidade seria "mulher" ou "mulheres" –, existem também disputas e relações de poder. Essas relações, que são internas, estão atravessadas por outros marcadores sociais, externos, para além daqueles que aglutinaram, uniram estes sujeitos. Não é à toa que a grande parte das teóricas feministas consideradas canônicas ocupam determinados lugares privilegiados dentro desses marcadores: brancas, do Norte Global, de camadas sociais razoavelmente privilegiadas, de grandes centros ou grandes universidades, que concentram poder em relação a universidades menos reconhecidas. Muitas das críticas realizadas a essas autoras canônicas, inclusive, chegam a nós porque passaram por alguns desses crivos de reconhecimento que constituem os próprios cânones: uma universidade de renome, situada no Norte Global, entre outras questões.

Reconhecer que as relações dentro de espaços contra-hegemônicos não são sempre igualitárias e horizontais, levando em conta todo o debate sobre constituição de cânones aqui levantado, parece um primeiro passo importante para lidar com a tensão em torno dos cânones nos feminismos. Mas por quais outros caminhos poderíamos fazer este diálogo avançar?

O paradoxo de Joan Scott: um caminho possível para diálogo

Joan Wallach Scott, historiadora feminista estadunidense e professora de História da França, dedicou a maior parte de sua carreira e é reconhecida no Brasil por sua atuação no campo da História das Mulheres e dos Estudos de Gênero. Pode-se afirmar com bastante tranquilidade, inclusive, que ela ocupa, tanto no Brasil quanto nos EUA, esse lugar canônico dentro da produção acadêmica e da teoria feminista, que viemos discutindo até aqui. Em *A Cidadã Paradoxal* (2002)[6], publicado originalmente em 1996 nos EUA pela Harvard University Press sob o título "Apenas paradoxos a oferecer" – *Only Paradoxes to Offer* –, ela aborda a história de quatro feministas francesas de diferentes gerações, desde o século XVIII, a partir da questão do paradoxo.

Scott começa sua discussão com Olympe de Gouges, que ficou muito famosa, dentre outros feitos, por escrever em 1791 a "Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã"[7], sua versão da primeira constituição da República Francesa, a "Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão", mas que incluía nominalmente as mulheres, que não tinham acesso aos direitos

[6] A autora comenta especificamente a questão na página 39 da obra (Scott, 2002).

[7] A tradução da "Declaração dos Direitos da Mulher da Cidadã" foi recentemente publicada no Brasil pela Edipro em 2020 (Gouges, 2020).

constitucionais. Ela substitui, em toda a redação da Constituição, onde estava escrito "o homem", por "a mulher", reconhecendo que a cidadania das mulheres não estava incluída no termo universal masculino "cidadão"[8]. Este debate levantado por Olympe de Gouges é bastante interessante para pensarmos a questão do universal versus particular que atravessa também a discussão geral sobre a constituição de cânones, que vimos delineando aqui.

Olympe de Gouges – assim como o feminismo de sua geração – foi uma figura complexa, por vezes, contraditória. Exatamente ao contrário das expressões anacrônicas popularmente utilizadas para descrever sujeitos que trazem ideias pioneiras nos registros da história – diga-se, "à frente de seu tempo" –, Joan Scott (2002) nos mostra em seu livro como Olympe de Gouges foi um produto de seu tempo. Scott empresta a expressão "apenas paradoxos a oferecer" de um registro de um discurso de Olympe de Gouges[9], e com ele discute as atuações das outras feministas cujas histórias são abordadas no volume: Jeanne Deroin, Hubertine Auclert e Madeleine Pelletier.

A autora argumenta como o feminismo, como movimento político organizado, nasce na modernidade exatamente de um paradoxo: afirmar a diferença – somos mulheres, e não estamos inclusas nos "direitos do homem", que clamam ser universais, incluindo toda a humanidade, mas que na prática não incluem –, exatamente para exigir a igualdade – a igualdade de direitos com os homens. Os caminhos que cada uma das feministas por ela estudadas no livro percorrem são distintos, mas trazem em comum, na sua interpretação, a questão do paradoxo igualdade e diferença.

No artigo "O enigma da igualdade", produzido poucos anos depois da publicação do livro dela supracitado, Joan Scott (2005) traz o debate para um diálogo mais aberto com a contemporaneidade, discutindo temas que ainda hoje suscitam incômodo e controvérsias nas nossas sociedades, como as políticas de ações afirmativas, as identidades individuais e de grupo, e o paradoxo como caminho viável para lidar com tais questões. Ao afirmar, em "O Enigma a igualdade" (Scott, 2005, p. 12, p. 22), alinhada com a noção de "saberes localizados" de Donna Haraway (1995), que há tensões que não podem ser resolvidas, mas é importante que sejam reconhecidas, Joan Scott nos possibilita pensar também sobre o incômodo dos cânones em espaços contra-hegemônicos e, em especial, sobre os cânones no feminismo, através do paradoxo:

> Há várias definições do que seja um paradoxo. Na lógica, um paradoxo é uma proposição que não pode ser resolvida e que é falsa e verdadeira ao mesmo tempo. O exemplo clássico é a afirmação do mentiroso: "Eu estou mentindo". Na Retórica e na Estética, paradoxo é um signo da capacidade de equilibrar, de forma complexa, pensamentos e sentimentos contrários, e, assim, a criatividade poética. O uso comum emprega "paradoxo" para designar uma opinião que desafia a ortodoxia prevalente, que é contrária a opiniões preconcebidas. De certa forma, meus paradoxos compartilham de todos esses significados, porque desafiam o que, para mim, parece ser uma **tendência generalizada de polarizar o debate pela insistência de optar por isso ou aquilo**. Argumentarei, ao contrário, que indivíduos e grupos, que igualdade

[8] Apesar do pioneirismo das feministas francesas na reivindicação por direitos civis na república moderna, vale mencionar que o direito das mulheres ao voto só é conquistado na França após duas viradas de século, em 1944.

[9] "A certa altura, ela interrompeu uma longa discussão com uma observação astuta. 'Se eu continuar com esse tema', comentou, 'irei longe demais e atrairei a inimizade daqueles que, sem refletirem sobre minhas boas ideias ou apreciarem minhas boas intenções, condenar-me-ão sem piedade como uma mulher que somente tem paradoxos a oferecer e não problemas fáceis de serem resolvidos.'" (Scott, 2005, p. 11).

> e diferença **não são opostos, mas conceitos interdependentes que estão necessariamente em tensão**. **As tensões se resolvem de formas historicamente específicas e necessitam ser analisadas nas suas incorporações políticas particulares e não como escolhas morais e éticas intemporais**. (Scott, 2005, p. 14, nosso grifo).

Estabelecendo aqui nosso paralelo entre tensão e incômodo, trazemos o paradoxo, então, como caminho possível para pensar a constituição e a expressiva presença dos cânones nos feminismos, e as tensões causadas quando da sua crítica, lembrando que o cânone e a crítica são "conceitos interdependentes" (Scott, 2005, p. 14). A possibilidade da crítica, ou seja, a possibilidade de manter a ciência feminista viva, não cristalizada na história, precisa necessariamente, deste ponto de vista, fugir da "insistência em optar por isso ou aquilo", e partir da compreensão de que os incômodos, as tensões, serão resolvidas sempre "de formas historicamente específicas", em determinadas disputas, localizadas, e que devem ser analisadas dentro das especificidades dessas histórias, e "não como escolhas morais e éticas intemporais" (Scott, 2005, p. 14). Ou seja, os cânones são sempre estabelecidos em relações de poder desiguais, nas quais nem sempre é o sentido de justiça que rege a distribuição do poder. Isso se dá também em espaços de atuação contra-hegemônicos, cujo objetivo final é lutar contra as desigualdades e as injustiças (daí o paradoxo), como os movimentos sociais e especificamente os feminismos, fora e dentro do âmbito acadêmico.

Desse modo, consideramos ser mais interessante, para refletir sobre ou mesmo lidar com determinado incômodo – tensão – que a presença dos cânones ou a crítica aos cânones fomenta em espaços feministas, reconhecer essa tensão, paradoxalmente, como aquilo que constitui esses espaços, como sendo espaços de busca por justiça, como espaços democráticos. A lição que Joan Scott nos traz na história que constrói de Olympe de Gouges e outras feministas francesas é a de que não há, na modernidade, democracia sem paradoxos, e que o incômodo, a tensão e a disputa nas relações de poder é parte fundamental da política, dos processos que envolvem sujeitos na busca pela construção de um mundo mais justo e menos desigual. Dentre estes sujeitos, lemos aqui, também aqueles da teoria feminista.

A teoria feminista diz respeito à vida das mulheres

Os debates feministas, inclusive os da teoria feminista, são atravessados por questões políticas, questões ligadas diretamente à sobrevivência – física, moral, epistemológica – das mulheres, e de diferentes grupos de mulheres, como sujeito político[10]. Trazemos esse dado por considerá-lo central para a compreensão, ou ao menos para oferecer um caminho de interpretação, no tocante às tensões e incômodos em torno dos cânones dentro dos feminismos e em outros espaços de resistência política.

As defesas apaixonadas de nossos próprios cânones estão ligadas à defesa de todo um projeto democrático de sociedade, de equidade, à defesa da história de teóricas que dedicaram uma vida inteira para interpretar e combater desigualdades, para construir um mundo menos violento para as mulheres, dentro e fora das ciências. Concomitantemente, as críticas internas, feministas, a estes cânones feministas vêm, via de regra, de mulheres e grupos de mulheres que foram de múltiplas formas marginalizados dentro da teoria feminista e, desse modo, marginalizados desse novo projeto de ciência e de sociedade, que se tem buscado construir.

[10] Um breve debate anterior sobre o tema pode ser encontrado em Mello, 2019.

Muitas vezes, marginalizados mesmo da identidade hegemônica de mulher, levando-os a questionar como se constitui o sujeito no feminismo (Costa, 2002).

Diante disso, e reafirmando a importância em defendermos uma ciência feminista viva, não cristalizada, retomamos Joan Scott:

> Essas questões presumem que a identidade é um processo complexo e contingente suscetível a transformações. Elas também subentendem que política é a negociação de identidades e dos termos de diferença entre elas. De fato, gostaria de argumentar – inconclusiva e enigmaticamente, alguns podem pensar – que **é precisamente onde os problemas são mais intratáveis e menos passíveis de resolução que a política mais importa**. A política tem sido descrita como a arte do possível; eu preferiria chamá-la de negociação do impossível, **a tentativa de chegar a soluções que – em sociedades democráticas – aproximam os princípios da justiça e da igualdade, mas que só pode sempre falhar, deixando assim aberta a oportunidade de novas formulações, novos arranjos sociais, novas negociações**. As melhores soluções políticas na atualidade reconhecem **os perigos de insistir em uma solução final e totalizante** (ou grupos ou indivíduos, ou igualdade ou diferença). De certa forma, estou afirmando que paradoxos do tipo que descrevi são o próprio material a partir dos quais políticas são construídas e a história é feita. (Scott, 2005, p. 29, nosso grifo).

Somente com a crítica é possível não estagnarmos ou cairmos no engodo de "soluções finais e totalizantes". A noção de paradoxo é, nessa medida, um caminho que pode nos ensinar a navegar pelos incômodos, pelos desconfortos dos problemas intratáveis, entendendo que as reformulações são parte de tudo que se movimenta, e que os feminismos são movimentos. Em sentido semelhante, Sarah Ahmed defende que:

> Viver uma vida feminista não significa adotar uma série de ideais e normas de conduta, mas sim, talvez, fazer-nos perguntas éticas sobre como viver melhor em um mundo injusto e desigual (em um mundo não feminista e antifeminista); como criar relações mais equânimes com o nosso entorno; como descobrir maneiras de apoiar essas pessoas que recebem menos apoio, ou nenhum, dos sistemas sociais; **como seguir confrontando histórias que se fizeram concretas, se fizeram tão sólidas quanto muros**. (Ahmed, 2018, p. 13, tradução e grifo nossos).[11]

Nos parece fundamental, sobre esse aspecto, não deixarmos que a constituição de nossos próprios cânones, os cânones feministas, atue como esse muro, essas histórias tão concretas e acabadas que só podem cair "nos perigos de uma solução final e totalizante" (Scott, 2005, p. 29). Que o reconhecimento das portas abertas pelas autoras "canônicas" siga abrindo portas, e que a tradição científica da crítica solidamente embasada, fundamentada, partindo de perspectivas diversas, transformadoras, possa enriquecer os possíveis caminhos, sempre

[11] No original: "Vivir una vida feminista no significa adoptar una serie de ideales o normas de conducta, pero sí, quizá, hacernos preguntas éticas sobre cómo vivir mejor en un mundo injusto y desigual (en un mundo no feminista y antifeminista); cómo crear relaciones más equitativas con nuestro entorno; cómo descubrir maneras de apoyar a esas personas que reciben menos apoyo, o ninguno, de los sistemas sociales, cómo seguir confrontando historias que se han hecho concretas, historias que se han hecho tan sólidas como muros.".

difíceis e permeados por duras disputas, na construção de um projeto de mundo menos desigual para as mulheres.

Referências

AHMED, Sara. **Vivir una vida feminista**. Trad. de María Enguix. Barcelona: Bellaterra, 2018.

COSTA, Claudia de Lima; ALVAREZ, Sonia E.. A circulação das teorias feministas e os desafios da tradução. **Revista Estudos Feministas**, v. 21, n. 2, p. 579-586, 2013.

COSTA, Claudia de Lima. O sujeito no feminismo: revisitando os debates. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 19, p. 59-90, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea. **Letras de Hoje**, v. 42, p. 18-31, 2007.

FUNCK, Susana Bornéo. Mulher e literatura. *In*: FUNCK, Susana Bornéo. **Crítica literária feminista**: uma trajetória. Florianópolis: Insular, 2016, p. 19-26.

GOUGES, Olympe de. **Avante mulheres!** Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã e outros textos. São Paulo: Edipro, 2020.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 07-42, 1995.

JOBIM, José Luís. História da Literatura. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 127-149.

MELLO, Soraia Carolina de. Por que os estudos feministas são importantes? (Artigo). **Café História** – história feita com cliques, 25 fev. 2019. Disponível em: https://www.cafehistoria.com.br/por-que-os-estudos-feministas-sao-importantes/. Acesso em 22 jun. 2025.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, v. 3, n. 3, p. 85-93, 1995.

REIS, Roberto. Cânon. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 65-92.

SCOTT, Joan Wallach. **A cidadã paradoxal**. As feministas francesas e os direitos do homem. Trad. de Élvio Antônio Funck. Florianópolis: Editora Mulheres, 2002.

SCOTT, Joan Wallach. O enigma da igualdade. **Revista Estudos Feministas**, v. 13, n. 1, p. 11-30, jan. 2005.

TELLES, Norma. Autor+a. *In*: JOBIM, José Luís (org.). **Palavras da crítica**: tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-63.

O MOVIMENTO LITERÁRIO *FEMALE RAGE* E A EMANCIPAÇÃO DA FÚRIA FEMININA EM *CUPIM* DE LAYLA MARTÍNEZ

The Female Rage Moviment and the emancipation of the women rage in Cupim, by Layla Martínez

Jade Amorim de Oliveira Franco[1]
https://orcid.org/0009-0008-8779-5964
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

> É preciso colocar terra entre você e homens como esse antes que eles a joguem em cima de você. (Layla Martínez)
>
> [...] eu iria preparar um suporte para me manter ereta, olhando para frente até o último momento, e, quando a morte tivesse triunfado sobre meu olhar, eu seria como um monumento de orgulho erigido com ódio frente ao silêncio. (Jacqueline Harpman)

Female Rage, *Feminine Rage*, *Feminist Rage* ou até mesmo *Good for Her* são expressões na língua inglesa, que podemos traduzir ao português como Fúria Feminina, Fúria feminista e "Bom pra ela", usadas para retratar um movimento artístico e literário de mulheres reivindicando seu direito à raiva perante situações de opressão, abuso e violência.

Narrativa que se popularizou na última década, essas mulheres estão furiosas com as circunstâncias em que sua vida se encontra e por conta disso são dominadas por um desejo de vingança que culmina em decisões moralmente duvidosas e muitas vezes criminosas do ponto de vista da lei.

Este artigo propõe uma análise crítica da obra *Cupim* (2024), da escritora espanhola Layla Martínez e se ancora nas teorias da Crítica Feminista para analisar o movimento literário *Female Rage*. A história do livro em questão, inicialmente publicado na Espanha no ano de 2021 pelo título de *Caruncho* (2021), foca na trajetória de mulheres oprimidas, violentadas e silenciadas, que são levadas ao limite emocional e, como resposta, transformam a raiva reprimida socialmente em força de ação e ruptura.

O romance *Cupim* (2024) chegou ao Brasil pela editora Alfaguarra com tradução de Joana Angélica D'ávila Melo. A história é narrada por duas mulheres alternadamente, uma avó e uma neta que nunca se tratam por nomes próprios. Ambas vivem em um vilarejo isolado da Espanha, em uma casa velha e assombrada, construída sobre os corpos de mulheres exploradas sexualmente para encarcerar a primeira das quatro gerações de mulheres que compõem a narrativa.

Narrado de maneira não linear, com saltos temporais que vão e voltam num tempo não delimitado, mas que sabemos ter seu primeiro evento marcante durante a Guerra Civil Espanhola, que aconteceu entre os anos de 1936 e 1939; aprendemos como essas quatro

[1] Graduada em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela UFMS em 2016. Acadêmica no curso de Mestrado em Estudos de Linguagens pela UFMS, no campo de concentração de Literatura e Interartes. E-mail:

mulheres sobreviveram às dificuldades e lutaram, à própria maneira, para se vingar das opressões sofridas, enquanto habitam uma casa em que mortos se escondem nas panelas e rancor goteja pelas frestas como uma doença purulenta.

> Família é isso, um lugar onde lhe dão teto e comida em troca de você ficar presa com um punhado de vivos e outro de mortos. Todas as famílias têm seus mortos embaixo das camas, só que nós vemos os nossos, dizia minha mãe. (Martínez, 2024, p. 51)

A idosa tem fama de bruxa e é ostracizada pela população do vilarejo, apesar de todos a procurarem em momentos de necessidade; passa seus dias fazendo amarrados, simpatias e ouvindo o que os "anjos" e as "santinhas" tem a dizer ao entrar em estado de transe. A mais nova está retornando à casa após o desaparecimento do filho mais novo da família mais rica da região, onde ela era a babá da criança. Entre as duas há a ausência de uma filha e uma mãe, vítima de feminicídio cujo corpo nunca recuperaram e, anterior a elas, há a primeira a falar com as sombras em busca de vingança, vítima constante de violência doméstica e encarceramento.

Partindo da análise de quatro eixos temáticos — a violência de gênero, o papel desconstrutor da casa, o horror como corporificação dos vestígios da violência e a fúria enquanto movimento de emancipação — pretende-se explorar de que maneira o romance articula, de forma literária e simbólica, os efeitos do trauma intergeracional e da opressão social e também contribuir para o debate acadêmico sobre os impactos sociais e culturais do movimento *Female Rage* na literatura, destacando sua relevância como forma de denúncia e desconstrução das estruturas de poder que historicamente silenciaram a raiva das mulheres.

A violência de gênero

A violência de gênero em *Cupim* (2024) é uma presença constante, visceral e intergeracional. Layla Martínez constrói um universo narrativo no qual a opressão sofrida pelas personagens femininas é tanto física quanto simbólica, manifestando-se não apenas nos atos explícitos de agressão, mas também nas estruturas sociais e emocionais que as subjugam. O romance apresenta um ciclo de violência que atravessa gerações de mulheres confinadas numa casa que, desde sua origem, foi erguida como um cárcere feminino.

Partindo das discussões de Gayle Rubin, 1974, sobre o sistema sexo/gênero, é possível perceber que a violência sofrida pelas mulheres de *Cupim* (2024) não é fruto de circunstâncias isoladas, mas o resultado de um sistema social que estrutura e legitima a dominação masculina. Rubin afirma que "as mulheres são dadas em casamento, tomadas durante os combates, trocadas com o objetivo de conseguir favores, enviadas como tributo, trocadas, compradas e vendidas" (1974, p. 23), evidenciando que a violência de gênero é um mecanismo de controle socialmente construído.

A passagem a seguir, onde a narradora demonstra como mesmo as mulheres ricas não estão imunes à violência de gênero, reforça o caráter estrutural dessa opressão:

> Eu pensava que as ricas lidavam mais facilmente com essas coisas que pegavam a mala e iam embora e chamavam dois três quatro advogados e além disso tiravam o dinheiro do ex-marido mas então me dei conta de que não eles acabam com elas do mesmo jeito pouco a

> pouco mas sem descanso como quem cava um buraco usando uma colher bem pequena. E quando elas criam coragem e juntam tudo no estômago para telefonar a uma amiga e dizer não aguento mais e telefonar ao pai e dizer vou embora daqui a amiga diz ele não vai querer pagar pensão você vai ficar sozinha com o menino e vai ter que mudá-lo de colégio e o pai diz não faça escândalo que eu não quero complicações. [...] nem o dinheiro livra você de homens assim, isso eu vi naquela casa. Até as ricas têm que ficar de olho nos homens porque quando você menos espera lhe vem um ciumento um violento que começa com a colherzinha rarrararrarra até fazer sua cova. (Martínez, 2024, p. 104)

A metáfora da "colherzinha" que cava lentamente a cova da mulher expõe como a violência de gênero pode ser um processo lento, progressivo e socialmente tolerado. Um fenômeno também compreendido por Rita Segato ao afirmar que "o espetáculo de masculinidade é o espetáculo da capacidade de controle como prova de poder" (2022, p. 20). Em *Cupim*, os homens demonstram esse poder não apenas por meio de violência física direta, mas através do controle emocional, social e espacial sobre as mulheres. A casa, enquanto símbolo físico dessa opressão, representa a materialização do mandato de masculinidade descrito por Segato: um espaço arquitetado para manter o domínio patriarcal.

E não obstante, a narrativa revela como essa violência é internalizada pelas próprias personagens femininas, gerando um ciclo de violência e punição que se reproduz entre gerações. Como afirma a avó:

> Em minha neta eu também devia ter dado um bom pisão mais de uma vez. Ou uma boa bofetada. Deveria ter arrancado o que ela tem dentro antes que aquilo lançasse raízes e se agarrasse às suas tripas [...] mas as coisas que uma pessoa tem dentro não são arrancadas com facilidade. Nessa casa sabemos muito bem" (Martínez, 2024, p. 25)

Essa passagem desterra o trauma geracional e a dificuldade de romper com os padrões de violência internalizados, de maneira que devemos ressaltar que, como discute Rita Terezinha Schmidt, o corpo feminino na literatura é frequentemente um constructo simbólico que expressa as relações sociais e de poder: "O significado cultural do corpo feminino não se reduz à referencialidade de um ser empírico de carne e osso, mas constitui um constructo simbólico, produzido e reproduzido na cultura e na sociedade ocidental ao longo dos tempos" (Schmidt, 2012, p. 17). Em *Cupim*, o corpo das personagens femininas é o principal território de disputa, dor e resistência, carregando consigo as marcas das múltiplas violências sofridas.

O papel desconstrutor da casa

A casa de *Cupim* (2024) transcende sua função de cenário físico para se tornar um espaço simbólico que materializa os estados emocionais das personagens e as camadas de opressão vividas pelas mulheres ao longo de gerações como aplicações de tinta nas paredes que com o tempo ganham aspecto de pintura mofada e decadente.

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*, afirma que "toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é 'um estado de alma'. Mesmo

reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade" (1998, p. 84). Em *Cupim* (2024), essa ideia ganha uma dimensão sombria e opressiva: a casa se apresenta como uma extensão concreta do trauma intergeracional das mulheres que ali habitam.

Desde o início da narrativa, fica evidente que a casa foi construída para o confinamento. O dinheiro que financiou sua construção foi arrecadado por meio da exploração sexual de outras mulheres, vítimas de prostituição forçada, o que reforça o caráter misógino e violento que marca o espaço doméstico desde sua origem (Martínez, 2024). Assim, o lar, que socialmente deveria ser um ambiente de segurança e afeto, torna-se em *Cupim* um local de aprisionamento, dor e rancor.

A relação simbiótica entre a casa e o estado emocional das personagens é um aspecto central da narrativa. Como afirma a narradora:

> Minha bisavó morreu porque foi comida inteirinha pelo ódio, tal como seu marido. Ele acabou emparedado na casa que havia construído para encerrá-la e ela consumida pela inveja que sentia da própria filha. Morreram os dois de pura repulsa de puro desprezo de pura malquerença. (Martínez, 2024, p. 81).

A factualidade de corpos apodrecendo dentro das paredes da casa ilustra como os sentimentos de ódio e ressentimento literalmente penetram o espaço físico, transformando-o em um organismo vivo que reage às emoções de seus habitantes.

A crítica feminista de Rita Teresinha Schmidt no que diz respeito do constructo simbólico criado acerca do corpo feminino também pode ser aplicada a essa leitura, uma vez que a autora reconhece que "o significado cultural do corpo feminino não se reduz à referencialidade de um ser empírico de carne e osso" (Schmidt, 2012, p. 17). De forma análoga, a casa de Cupim funciona como um grande corpo simbólico, impregnado das dores, violências e silenciamentos vividos pelas gerações de mulheres narradas. A materialidade da casa – suas paredes úmidas, o bolor, os rangidos – carrega os vestígios desses corpos femininos violados e das suas emoções reprimidas.

A personagem da primeira matriarca, por exemplo, ao perceber que nunca mais sairia daquelas paredes, abandona os pedidos aos santos e começa a se comunicar com as sombras, num gesto de resignação e sobrevivência:

> Minha mãe, quando percebeu que nunca ia poder sair daquela casa, parou de pedir aos santos e começou a conversar com as sombras. Sempre que as ouvia murmurar embaixo da cama ou as percebia espreitando de trás da porta, lhes cantava canções como se fossem criancinhas. (Martínez, 2024, p. 35)

Essa relação entre as mulheres e o ambiente demonstra como o espaço doméstico vai sendo reapropriado e ressignificado ao longo da história, ainda que de maneira dolorosa e marcada pela violência. É possível também observar um processo de lenta transformação simbólica da casa a partir da recusa das personagens em sucumbir completamente ao destino que lhes foi imposto.

Horror como corporificação dos vestígios da violência

O horror em *Cupim* (2024) não se apresenta como mero artifício estético ou como uma construção narrativa desvinculada das temáticas centrais da obra. Pelo contrário, o horror funciona como a materialização simbólica e física da violência de gênero acumulada ao longo das gerações. Os elementos sobrenaturais que permeiam a casa e a vida das personagens são corporificações dos traumas, dos ressentimentos e dos ódios que se enraizaram nas paredes e nos corpos femininos.

Segundo Noël Carroll, em *A Filosofia do Horror*, o sentimento de horror está intimamente ligado à violação de categorias cognitivas e ontológicas, ou seja, aquilo que causa horror é aquilo que transgride as fronteiras do que é considerado natural e aceitável (Carroll, 1990). Em *Cupim* (2024), as manifestações sobrenaturais – sombras, sussurros, defuntos escondidos em panelas, paredes que exalam ódio – são representações grotescas, porém inevitavelmente familiares para as mulheres que cresceram cercadas por violência. As personagens lidam com essas presenças com uma naturalidade conformada, sinalizando uma banalização do absurdo e uma dessensibilização à violência.

A avó, por exemplo, acolhe os mortos em sua casa com a mesma resignação com que lida com os vivos:

> (...) ali se escondem da velha os defuntos que vêm perdidos e tremendo e ela tem pena de tirar deles as panelas e não terem onde se meter. Chegam à casa depois de andar pelo monte coberto de barro e de sujeira e de sangue cheios de tremores e medo porque vai saber o que viram e quanto precisaram cavucar naquelas valas e ela tem pena de que não tenham nem uma panela para se esconder até que a angústia passe. (Martínez, 2024, p. 20).

Essa descrição revela como o grotesco se tornou ordinário na vida das personagens femininas, numa atitude de convivência cotidiana com o espectro da morte e da dor. Essa resposta emocional das personagens – apatia, praticidade, conformismo – diante de eventos sobrenaturais pode ser compreendida, sob a ótica feminista, como um reflexo da socialização da mulher diante da violência estrutural. A exposição constante à violência física, simbólica e psicológica faz com que o extraordinário seja internalizado como parte de um cotidiano opressor.

Além disso, o horror em *Cupim* (2024) carrega uma função política, já que sua presença constante rompe com a passividade estética do leitor e o força a confrontar a violência de gênero de forma sensorial e visceral. Como afirma José Ovejero em La Ética de la Crueldad, "a crueldade contida em uma obra de arte, seja livro, performance ou representação teatral, que ataca seu consumidor, pode fazer referência ao desejo de provocar uma reação nele, romper com sua passividade, fazê-lo refletir ou pelo menos se escandalizar" (2012, p. 31, tradução da autora). O horror, portanto, cumpre uma função de denúncia, confrontando o leitor com o ciclo ininterrupto de sofrimento feminino.

O comportamento da protagonista mais jovem, em especial, subverte os arquétipos tradicionais do gênero de horror, nos quais as personagens femininas geralmente desempenham o papel de vítimas indefesas ou de figuras histéricas diante do sobrenatural. Em *Cupim* (2024), a jovem interage com o horror com pragmatismo e frieza, atitude que reflete sua resistência à violência estrutural e sua preparação emocional para o ato final de vingança que se anuncia ao longo da narrativa.

A fúria enquanto movimento de emancipação

Culminemos, enfim, em uma explosão de fúria que funciona não apenas como clímax narrativo, mas como um ato político de resistência e emancipação. Ao longo de *Cupim* (2024), a raiva das personagens femininas é cuidadosamente construída, sedimentada pelas experiências de violência, silenciamento e opressão intergeracional. Esse acúmulo emocional resulta naquilo que o movimento literário *Female Rage* propõe: a recusa em continuar ocupando o lugar social da mulher submissa, passiva e conciliadora.

A personagem mais jovem da família assume a dianteira desse processo emancipatório ao transformar sua dor em ação. A raiva que antes era apenas um sentimento corrosivo passa a operar como motor de transformação social. Em uma passagem central da obra, a protagonista reconhece que a opressão vivida não é uma experiência individual, mas estrutural:

> Os Jarabo não eram piores do que qualquer um dos que são como eles e não nos odiavam mais do que odeiam qualquer um dos que são como nós. [...] essa repulsa nos penetra e nos envenena e a carregamos tão fundo que no final pensamos que é nossa mas não é. (Martínez, 2024, p. 87)

Esse momento de consciência política marca a transição da personagem de vítima para agente de sua própria história. A fúria, aqui, assume contornos de uma catarse coletiva, como proposto por Rita Terezinha Schmidt ao afirmar que "valores artísticos são sempre valores sociais" (1995, p. 09). A arte, no caso da literatura, torna-se espaço de reelaboração dos papéis de gênero e da denúncia de estruturas patriarcais naturalizadas. A violência que antes silenciava passa a ser reconfigurada como força propulsora de resistência.

Gayle Rubin, ao discutir o sistema sexo/gênero, reforça que a opressão de gênero não é inevitável, mas um produto de relações sociais que podem e devem ser modificadas: “Falar em sistema de sexo/gênero, por outro lado, é usar um termo neutro que se refere ao domínio em questão e indica que a opressão não é algo inevitável, mas, sim, produto de relações sociais específicas que a organizam” (Rubin, 1974, p. 15). Nesse sentido, a vingança perpetrada pela personagem de *Cupim* é uma recusa consciente a esse sistema, representando uma ruptura com o ciclo de violência que a confinava tanto física quanto simbolicamente.

É nesse ponto que o conceito de *Female Rage* se articula plenamente com a narrativa de Layla Martínez. A fúria não é um colapso emocional ou um estado irracional, mas uma resposta legítima a séculos de violência de gênero. Basta retomarmos o que vimos em Ovejero (2012), quando falamos como a crueldade artística também pode ter o objetivo de provocar reflexão e desconforto no leitor, rompendo com a passividade frente às injustiças sociais.

A violência final, direcionada não aos homens de sua própria família, mas à família rica que perpetuou uma estrutura social opressiva, a única família cujos personagens são nomeados, reforça o caráter político da ação da protagonista. A escolha de mirar o alvo estrutural da violência – o poder econômico, o patriarcado institucionalizado – eleva o gesto individual a uma denúncia coletiva.

Conclusão

Ao longo da análise de *Cupim* (2024), tornou-se evidente os momentos mais sensíveis de tensão entre a literatura inscrita dentro do movimento literário do *Female Rage* e os debates políticos e sociais levantados pela Crítica Feminista contemporânea. É possível afirmar que

um dos grandes méritos desta movimentação é devolver às mulheres a potência de gerar mudanças ao transformar a raiva feminina de um sentimento individual e patologizado em uma resposta política e social à violência de gênero.

O *Female Rage* representada em *Cupim* encarna essa necessidade de ruptura. O gesto final de vingança da personagem mais jovem, longe de ser um ato isolado de violência, configura-se como um grito de resistência contra séculos de silenciamento. Como afirma Segato (2022, p. 33), "somente desarticulando o mandato de masculinidade, com sua demanda pela demonstração de poder e pela capacidade de controle territorial", será possível interromper o ciclo de violência que subjuga mulheres em diferentes contextos históricos e sociais.

Por fim, o romance de Layla Martínez, ao transitar entre horror, realismo social e crítica feminista, insere-se de forma potente no panorama da literatura contemporânea de autoria feminina, reafirmando o poder da fúria feminina como agente de transformação e emancipação social.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Dunesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CARROLL, Noël. The **Philosophy of Horror.** New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1990.

HARPMAN, Jacqueline. **Eu que nunca conheci os homens.** Tradução de Diego Grando. Porto Alegre: Dublinense, 2021.

MARTÍNEZ, Layla. **Cupim.** Tradução de Joana Angélica D'ávila Melo. Rio de Janeiro: Alfaguarra, 2024.

OVEJERO, José. **La ética de la crueldad.** Barcelona: Editorial Anagrama, 2012.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Trad. de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017 [1975/1984].

SCHMIDT, Rita Teresinha. **Para além do dualismo natureza/cultura:** ficções do corpo feminino. Organon, Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33480.

SEGATO, Rita. Refundar o feminismo para refundar a política. *In*: SEGATO, Rita. **Cenas de um pensamento incômodo**: gênero, cárcere e cultura e uma visada decolonial. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. p. 13-35.

ARTES VISUAIS E ESCRITA POÉTICO-LITERÁRIA DE SI COMO FERRAMENTAS DE DESCOLONIZAÇÃO DO CONHECIMENTO

Visual Artes and poetic-literary writing of the self as tools for decolonizing knowledge

Marília Claudia Favreto Sinãni[1]
https://orcid.org/0000-0001-5135-9484
Universidade Federal de Pelotas

Introdução

Nas experiências construídas nos espaços acadêmicos, não é incomum encontrarmos debates sobre as heranças coloniais ainda presentes no campo epistêmico. Políticas de neutralidade e processos hierárquicos regulam pesquisas de diferentes áreas dentro de um paradigma que tende a distanciar aquele/a que pesquisa do conhecimento que está sendo produzido. Há quem questione esse paradigma e há quem o defenda de forma rígida na produção das pesquisas, o que configura disputas de concepções no âmbito acadêmico.

Sustentado pelo pensamento racional e linear, o paradigma que impõe conceitos como neutralidade e objetividade é utilizado para medir o grau de "cientificidade" das nossas pesquisas, muitas vezes, com referências eurocêntricas, narrativas legitimadoras de dicotomias na produção de conhecimento e, em sua maioria, predominadas pelo olhar colonizador do homem branco ocidental. Questionando tais conceitos, este artigo tem como objetivo propor a autoria feminina nas Artes Visuais e na escrita poético-literária de si como ferramenta de descolonização na construção do conhecimento. Para tal, busca formas de superar, através das artes e das literaturas, as dicotomias que classificam e separam saberes "inferiores" de saberes "superiores" na elaboração da pesquisa, trazendo experiências criadoras construídas na dissertação de mestrado, defendida no ano de 2023, e na tese de doutorado em processo de construção, ambas na área da Educação.

O presente artigo está organizado em três tópicos. Em um primeiro momento, questiona as dicotomias presentes na produção do conhecimento científico, problematizando conceitos como "cientificidade", "objetividade" e "neutralidade". Trazendo experiências criadoras e desafiadoras na construção da dissertação e da tese na área da educação, com base nas discussões realizadas no Grupo de Pesquisa *Mariposas: Minorias, Resistência e Práticas de Transformação*, o tópico "A tese como criação – compartilhando experiências sobre artes visuais na pesquisa" reflete sobre a potencialidade cognitiva e sensível das artes visuais, por constituírem um espaço societário de mediação engajado com a emancipação social, propondo sua utilização na criação da pesquisa, como ferramentas de dinamização da criatividade e reinvenção da linguagem, alinhadas às dimensões epistemológicas e metodológicas.

No tópico intitulado "Escrita poético-literária de si como prática de descolonização", parto dos estudos das culturas visuais e descoloniais para refletir sobre a importância de romper com a dicotomia entre escrita poética e escrita acadêmica, razão e emoção, prazer e rigor, enxergando nas literaturas de autoria feminina, na escrita de si, na palavra poética,

[1] Mestra em Educação pela Universidade Federal de Pelotas e doutoranda pela mesma instituição. Licenciada em Artes Visuais pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail: profmariliasinani@gmail.com.

exercícios de liberdade e indisciplina acadêmica necessários à descolonização do conhecimento. Uma forma de reivindicar o direito à palavra, ação política materializada em manifestações artísticas e literárias plurais que nos permitem transitar entre o real e a ficção para comunicar o vivido.

Com base nos caminhos trilhados na pós-graduação, este estudo compartilha experiências e traz discussões abertas a repensar os modos de fazer pesquisa, na intenção de também provocar brechas e fissuras no campo epistêmico. Aponta a relevância ética, estética, política e poética de ver a produção da pesquisa como espaço de criação e não de reprodução, denunciando dicotomias e anunciando possibilidades dialógicas para construir conhecimentos. Desse modo, se orienta pelo viés descolonizador da escrita e das imagens, da literatura e das artes visuais, modos alternativos que têm sido cada vez mais debatidos com o intuito de superar as heranças coloniais naturalizadas pela sociedade.

Dicotomias na produção do conhecimento científico

Ao iniciarmos as etapas da produção de uma pesquisa, seja o Trabalho de Conclusão de Curso, a dissertação ou a tese, encontramos normas que orientam a adoção de uma postura neutra e imparcial, principalmente no que concerne à escrita científica. Durante a licenciatura em Artes Visuais, me deparei com embates na produção do Trabalho de Conclusão de Curso. Ao mesmo tempo que estudava e discutia a importância da criatividade, não encontrava espaço para criar na pesquisa. Até nos momentos em que escrevia na primeira pessoa sobre experiências no estágio, não estava, de fato, presente nos relatos, cada vez mais distanciada da pesquisa que estava produzindo. Foi somente no Mestrado, junto ao meu grupo de pesquisa, que encontrei aportes para questionar os paradigmas utilizados para legitimar ou não o grau de "cientificidade" das produções acadêmicas.

As dicotomias secularmente reproduzidas na produção de conhecimentos realizados nos espaços acadêmicos são utilizadas para alimentar paradigmas coloniais que se debruçam em nosso modo de fazer pesquisa. As ideias de objetividade e neutralidade são exemplos desses paradigmas, atuando como heranças coloniais ancoradas no pensamento racional e linear ocidental que marca nossa perspectiva sobre "cientificidade" e "objetividade" (Pereira, 2018).

Conforme Brandão (2006), tais dicotomias podem se apresentar em graus variáveis de sutileza, muitas vezes fantasiadas de "boa fé", por meio de normas e crenças engessadas como aquelas que cindem o mundo em lados opostos como: pesquisadores/as e pesquisados/as; saber científico e saber popular; escrita poética e escrita acadêmica; conhecimento superior e conhecimento inferior; entre outras. Palavras também foram inventadas e convertidas em registro ficcional para encobrir as heranças coloniais em nosso contexto, naturalizando dicotomias que velam a realidade e aumentam a desigualdade social (Rivera-Cusicanqui, 2010).

O sistema-mundo ocidental, nos séculos XVI e XVII, ao inventar palavras como continente e raça, bem como narrativas falseadas da existência de saberes superiores e inferiores para consolidar uma concepção de realidade única, eurocêntrica e patriarcal, produziram também um grande labirinto de ficções discursivas que até hoje atuam a serviço da manutenção de dicotomias territoriais e hierarquias nas relações humanas (Pereira, 2018). Nesse processo, as imagens também foram produzidas e utilizadas a serviço da manutenção dos ideais colonizadores. Nosso olhar foi – e ainda é – dominado, pois fomos ensinados/as a olhar o mundo de forma desprendida do corpo, pelas lentes coloniais que servem à interpretação "universal" e dual do ocularcentrismo cartesiano ocidental (Rivera-Cusicanqui, 2015).

Para desvelarmos as táticas de dominação inscritas nos paradigmas que regulam os modos de fazer pesquisa, é necessário compreendermos que, assim como "a história não é uma narrativa neutra" (Diniz, 2024, p. 97) a produção do conhecimento científico também está permeada por ficções discursivas e jogos de poder, portanto, não há neutralidade. A cultura ocidental, ao longo dos últimos séculos, tem encontrado maneiras de instrumentalizar a linguagem e reificar o sujeito, fortalecendo processos de homogeneização e de dominação capitalista, patriarcal e colonial (Pereira, 2023).

O discurso pautado no pensamento ocidental que alimenta a ideia de uma História Universal, por exemplo, também pode ter sido inventado da mesma forma como os romances são inventados por seus/as escritores/as e, por isso, a história intelectual e a história literária têm tantos pontos de convergência, pois estão profundamente relacionadas com a interação entre textos e contextos (LaCapra, 2005). Escrevemos desde um contexto histórico e cultural e, à medida que produzimos nossas pesquisas, discutimos aspectos da realidade na qual estamos inseridos/as, assim, também intervimos nas temporalidades com nossos textos, revisitando o passado desde o presente e anunciando possibilidades para um futuro alternativo ao que estamos vivendo. Atar-se a uma única concepção de realidade eurocêntrica e patriarcal na produção da pesquisa para poder defini-la como "científica" ou não pode corroborar para a continuidade das dicotomias no campo epistêmico, reproduzindo ficções discursivas secularmente estabelecidas.

A concepção tradicional de ciência que se associa ao conceito de verdade consolida uma espécie de máscara da neutralidade e objetividade, exercendo na sociedade a função de formalizar e justificar o que é aceitável ou não como conhecimento (Brandão, 2006). Problematizando a existência de ficções discursivas nos meios acadêmicos, pessoas de diferentes áreas vêm buscando maneiras de arrancar essa máscara. Para isso, defendem o viés político da ação de fazer pesquisa, questionando a quem se destina o conhecimento científico e quem se beneficia dele, ou seja, não vê a produção científica apenas pelo viés quantitativo, mas também pelo cultural e qualitativo.

Dentre as tantas narrativas forjadas e as muitas realidades sociais desiguais, nasce como necessidade a perspectiva transgressora de que nenhum conhecimento é neutro, portanto, nenhuma pesquisa serve universalmente a todos/as, pois a ciência que se pretende neutra e apolítica não passa de uma ferramenta de engenharia social (Brandão, 2006). Seja a objetividade ou a neutralidade, ambas são mitos que precisam ser superados na forma como enxergamos e construímos conhecimentos, afinal, à medida que pesquisamos, percorremos caminhos coletivos que também nos educam, demonstrando a intencionalidade política, crítica e criadora dessa ação, para além de ser uma atividade individual.

A tese como criação – compartilhando experiências sobre artes visuais na pesquisa

A ideia de pesquisa como espaço de criação começou no Grupo de pesquisa do qual faço parte desde o mestrado, chamado Mariposas: Minorias Sociais, Resistências e Práticas de Transformação, coordenado pela minha orientadora Doutora Aline Accorssi, onde lemos as produções uns/umas dos/as outros/as para construir uma orientação coletiva. Nos encontros do grupo, começamos a discutir nosso lugar na escrita da pesquisa e estes foram alguns dos questionamentos que surgiram: a) Por que as imagens são utilizadas como "acessórios" da pesquisa científica? b) A tese/dissertação pode ser também uma criação? c) Cadê a artista visual que também escreve a pesquisa?

Tais questionamentos foram necessários para que nos sentíssemos provocados/as e desafiados/as a buscar outros caminhos nos modos de fazer pesquisa, a tentar construir brechas no campo epistêmico. O cânone acadêmico nos traz conceitos e normas tradicionais, mas por que não nos aventurarmos para além dele? Na intenção de transgredir essas normas, tenho me desafiado a olhar a pesquisa sob a visão de arte-educadora, conforme propõe Tourinho (2012), o que tem gerado deslocamentos epistemológicos e metodológicos. Nestes deslocamentos, crio a pesquisa não apenas como pesquisadora, mas também como artista visual e arte-educadora, que busca maneiras de descolonizar o olhar e integra narrativas pessoais, visuais e teóricas.

Débora Diniz (2024) sugere que, em nossos caminhos teóricos, também é importante não pensarmos apenas para a ciência, mas também para as artes, a literatura, o teatro e o cinema desde uma perspectiva interdisciplinar, com uma dose de indisciplina acadêmica e desorientação. É nesse viés da indisciplina acadêmica e da construção do olhar de artista e arte-educadora sobre a pesquisa que reflito sobre a potência das artes visuais na criação da dissertação/tese, afinal, assim como artistas criam investigando (Tourinho, 2012), o/a pesquisador/a também pode investigar criando e investigando suas próprias criações.

Somos ensinados/as que existem inúmeras fronteiras na pesquisa, limitações teóricas no conhecimento e nas disciplinas, mas nossa trajetória acadêmica também é feita de encontros, da desorientação temporária como estado criativo para a produção acadêmica, da pluralidade de conhecimentos que não ficam restritos apenas à participação em aulas magnas e seminários acadêmicos (Diniz, 2024). Deixar-se atravessar pelas artes visuais, literaturas, música, cinema e obras teatrais também pode ser enriquecedor para nossas pesquisas.

É nesse sentido que a artista visual e a arte-educadora passaram a existir na dissertação de mestrado que defendi em julho de 2023 e, agora, na tese de doutorado em construção. Nelas, trago imagens com o mesmo peso da escrita, sendo grande parte delas da minha autoria, pois as imagens também tocam a sensibilidade e carregam a potência de construir narrativas críticas capazes de desmascarar as práticas de colonialismo (Rivera-Cusicanqui, 2010). Assim, como os estudos de Tourinho (2012) nos provocam a fazer, comecei a questionar dicotomias que distanciam artistas e cientistas, encontrando pontos de contato e complementaridade.

Ao longo da história, com os processos de hierarquização, as culturas visuais passaram a ser consideradas menores em relação às palavras (Rivera-Cusicanqui, 2010). No entanto, mesmo sendo classificadas como inferiores em comparação ao texto, as imagens seguiram sendo utilizadas pelo pensamento ocidental para naturalizar suas ficções, ideologias e metáforas do "Novo Mundo" no campo epistêmico. As imagens de progresso e modernidade são as que nos foram impostas como única opção (Pereira, 2014). Isso demonstra a potência das imagens que, se criadas e utilizadas no sentido da transgressão, também carregam a força de nos fazer refletir e repensar o passado desde o presente, pois nos permitem desvelar e denunciar os modos utilizados pelo colonialismo para legitimar suas narrativas e justificar suas ações predatórias até os dias de hoje.

Pensar a pesquisa como espaço de criação desde um ponto de vista das artes visuais nos convida a renomear as metáforas e ficções, "liberando el tiempo presente de su peso muerto de ideologias concretadas bajo el poder de las letras y las armas" (Pereira, 2014, p. 204). Na dissertação e na tese, aciono a potência das artes visuais para que, por meio das imagens, seja possível circular entre representações de diferentes épocas, que mantém nossa memória histórica viva, no sentido de denunciar nossa realidade social de maneira relacional, além de reunir criatividade, reflexão crítica e autoconhecimento nos processos de pesquisa (Tourinho, 2012).

É nesse sentido que revisito imagens e realizo exercícios de criação de representações por meio das artes visuais, de minha autoria, na pesquisa. Crio ilustrações na intenção de transitar entre imagem e palavra para construir reflexões críticas sobre a realidade. Na dissertação, registros visuais são repensados desde o presente e as imagens não são apenas um "acessório", pois são centrais tanto quanto a escrita. Formatadas para ocuparem por completo as dimensões das páginas, as imagens não são explicadas, são parte indissociável da teorização, para que leitoras e leitores possam construir os significados. Assim, oferecem outros sentidos, interpretações plurais e narrativas sociais alternativas àquelas que circulam pela mídia, que foram historicamente impostas pelo pensamento ocidental, que foram censuradas pela língua oficial e que ainda regulam o imaginário coletivo.

O exercício de autoria nas artes visuais na criação da pesquisa em educação, tanto na dissertação quanto na tese, também cumpre uma função de experimentação pedagógica e imaginada de comunicar aquilo que é vivido. Não abandona a escrita acadêmica, mas explora mais a fundo os caminhos críticos, criativos e interpretativos que as imagens podem oferecer. Um destes caminhos, conforme reflete Rivera-Cusicanqui (2015, p. 25), pode ser o de "descolonizar el oculocentrismo cartesiano y reintegrar la mirada al cuerpo, y éste al flujo del habitar en el espacio-tiempo, en lo que otrx llaman história". Trata-se de um movimento indisciplinar necessário de ver o corpo como território (Pereira, 2018), repleto de memórias visuais e históricas, concentrado por imagens e palavras, reivindicando a ação política, estética e criadora que envolve os processos de pesquisa e se convertem em ferramentas importantes à conscientização sobre a dominação social.

Por constituírem um espaço societário de mediação capaz de fomentar a emancipação social e colaborar com a elaboração de conflitos internos e externos, as artes também auxiliam no trabalho da educação humanizadora, como linguagem que dinamiza a criatividade com um viés dialógico necessário à construção de políticas e ações coletivas que lutam para um futuro planetário mais justo e biocêntrico (Pereira, 2023). Em razão disso, a linguagem da arte, com sua potencialidade cognitiva e sensível, é crucialmente alinhada às dimensões epistemológicas e metodológicas na pesquisa em educação.

A partir dessas experimentações pedagógicas e artísticas, me insiro na pesquisa como corpo-território, sujeito integrante do processo de conhecimento, que constrói narrativas e atribui significado àquilo que pesquisa na medida que habita o mundo e tece críticas à realidade. As artes visuais que compõem a pesquisa dialogam com as teorizações, fundamentando os argumentos, os construindo de maneira sensível e poética. Proponho então, através do compartilhamento de experiências, a tese/dissertação como espaço de criação e não de reprodução, um território poético composto por perspectivas plurais e urgentes à descolonização do conhecimento.

Escrita poético-literária de si como prática de descolonização

Nas reuniões de orientação coletiva realizadas pelo grupo Mariposas, discutimos sobre a estrutura de nossas pesquisas que, embora nossos textos se propusessem a questionar o paradigma ocidental, de uma forma ou de outra, também se encaixavam dentro das suas normas na tentativa de alcançar o grau de "cientificidade" exigido pela Academia. Surgiram então questionamentos sobre os processos da pesquisa, sendo eles: a) Podemos existir na escrita das nossas teses e dissertações? b) Como superar dicotomias na produção do conhecimento? c) Por que não transgredir as normas ocidentais que estruturam as pesquisas?

Esse debate foi importante para que surgisse a ideia de uma escrita poético-literária como prática descolonização da pesquisa.

Juntos/as, refletimos que nos foi retirado o direito à palavra e nos foi restringido o direito a olhar o mundo para além das lentes coloniais. Na invasão cultural dos países latino-americanos, os colonizadores impuseram sua língua, história e cultura como oficiais, silenciando e inferiorizando dos povos que aqui viviam. O mesmo ocorreu em outros países que sofreram com os violentos processos de colonização, pois até hoje estão sob o jugo colonial, institucionalizado pela supremacia da língua dominante do colonizador que retira todo o valor das músicas, ritmos, danças, corpos, da criatividade dos povos colonizados (Freire, 1978).

O pensamento ocidental e linear que rege o sistema colonial se apropriou da imagem e da palavra para legitimar suas práticas de dominação, utilizando-as para medir o grau de "cientificidade" e "objetividade" de nossas pesquisas. Junto às dicotomias presentes no campo epistêmico, também existem normas rígidas que se debruçam sobre a escrita acadêmica. Pereira (2018) aponta que a fissura herdada pela Academia conforma a base do pensamento ocidental ao alimentar processos maniqueístas e excludentes, tornando-se necessário encontrar uma zona de mediação, disposta a realizar possíveis negociações. Nos foi retirado o direito à palavra e nos foi restringido o direito a olhar o mundo para além das lentes coloniais.

Antes de tudo, é importante compreendermos que, com os processos de hierarquização, a escrita poética e a escrita acadêmica, apesar de ambas serem racionalidades, foram desassociadas uma da outra (Pereira, 2023). No âmbito acadêmico, somos conduzidos/as a aderir uma metodolatria que, para Tourinho (2015) consiste em acreditar na existência de uma fórmula 'certeira', prendendo-se a uma metodologia e submetendo-se a ela a ponto de congelar a capacidade de provocar desvios e criar novos caminhos metodológicos. Além disso, muitos dos livros de metodologia "são a voz da normatividade na ciência" (Diniz, 2024, p. 52), contendo fórmulas e tratados dogmáticos.

Nós, pesquisadores/as, somos seres sociais que vivenciam contextos históricos e culturais, não somos inertes e neutros, por isso, precisamos reconstruir continuamente a noção de ciência e método, podendo combinar imaginação e criação para propor caminhos metodológicos e epistemológicos alternativos (Tourinho, 2012). Para isso, busco nas artes e nas literaturas aportes para reivindicar o direito à palavra e à imagem que nos foi historicamente negado pelo sistema colonial. Questiono as ficções discursivas impostas pelo pensamento ocidental através da criação de narrativas poético-literárias, da autoria na escrita e na produção de imagens.

Ao incorporar a linguagem das artes e literaturas às decisões epistemológicas e metodológicas a serem tomadas na criação da pesquisa em educação, um primeiro passo para a descolonização do conhecimento é entender que falar sobre linguagem é também falar de corpos, olhares, da oralidade, das imagens, da escrita, pois

> Sabemos que a linguagem é de natureza gestual, corporal, é uma linguagem de movimento de olhos, de movimento do coração. A primeira linguagem é a linguagem do corpo e, na medida em que essa linguagem é uma linguagem de perguntas e na medida em que limitamos essas perguntas e não ouvimos ou valorizamos senão o que é oral ou escrito, estamos eliminando grande parte da linguagem humana (Freire, 1985, p. 14).

Freire (1985) problematiza a imposição da linguagem dominante, que inferioriza as das pessoas oprimidas pelo sistema colonial, e propõe a importância da reinvenção da linguagem.

Nesse sentido, compreendo que trabalhar com a escrita poético-literária de si em nossas teses e dissertações contribui para a reinvenção da linguagem, de uma nova sintaxe política, pois, ao "decifrar o mundo real despojando-o de visões e valores que a língua carrega, qualquer língua, é perturbar a ordem instituída, é chacoalhar as hierarquias" (Ernaux, 2023, p. 18).

Mobilizada por esse compromisso, proponho a escrita poético-literária de si na pesquisa como alternativa de descolonização do conhecimento, promovendo o diálogo entre palavra e imagem na construção sensível, estética e criadora de argumentos nas teorizações. Encontro liberdade imaginativa e linguística nas literaturas e nas artes, o olhar poético, sensível e crítico necessário para recriar situações que comunicam o vivido, anunciando horizontes utópicos engajados com a emancipação humana. Utilizo então a escrita de si na dissertação e na tese para transitar entre o real e a ficção, cuja dimensão poética permite contestar a hegemonia presente nos discursos históricos "oficiais", preencher as lacunas deixadas pela violência colonial, produzir metáforas poéticas vivas e inverter as antigas, criando assim outros territórios de reflexão e crítica (Pereira, 2014).

A escrita de si, conforme Pereira (2018, p. 53), é um exercício da linguagem que confere profundidade epistemológica à poesia e à ficção, mas também é um "exercício organizacional da própria subjetividade, atravessada por imagens e discursos, experiências e fatos, alheios e próprios, em um mundo cada vez mais interconectado". Na tese de doutorado que se encontra em processo de construção, por exemplo, discuto o colonialismo digital na educação desde o meu olhar de professora, artista e pesquisadora, levando em consideração o quanto o mundo interconectado pelo uso das tecnologias digitais faz com que imagens e discursos nos atravessem e provoquem mudanças nas formas de vida.

Trata-se de uma ação política e sensível nos processos de pesquisa, da escolha por percorrer outros caminhos investigativos, reconhecendo que criar a pesquisa é também um exercício de autoconhecimento, pois extrapola fronteiras entre razão e emoção, real e ficção, escrita poética e escrita acadêmica. Ou seja, na medida que desmistifica conceitos, entendendo que eles não existem em estado "puro", rompe também com as dicotomias que cindem razão de emoção, prazer de rigor, liberdade de imposição (Tourinho, 2012). Fruto da desorientação que, segundo Diniz (2014, p. 130), pode ser um "estado criativo para a pesquisa e para a escrita acadêmica".

Optar pela poética na escrita de si e na estrutura artística da pesquisa é uma escolha estética e política, em que me compreendo como sujeito historicamente situado capaz de criar possibilidades para recuperar a palavra que foi sequestrada e se (re)apropriar dela de forma poetizada (Pereira, 2018). Na tese e na dissertação, a escrita de si e a palavra poética prevalecem na construção do conhecimento para demonstrar que "eles mentiram, não existe separação entre vida e escrita" (Anzaldúa, 2000, p. 233).

Ao contrário do que se pensa, a escrita de si é uma forma de exercitar o pensamento coletivo, nunca a homogeneização, tampouco o individualismo, pois resulta em processos de saída de si para observar o mundo, compreendendo que somos um acervo de rostos, histórias, contradições, vidas próprias e alheias, partes de um todo, e há muita complexidade nisso.

> Escrita de si como mecanismo de captação do eu e dxs outrxs que nos habitam; esta alteridade inerente a si mesmx, ao próprio sujeito. A escrita como elaboração cognitiva pode levar-nos à construção de si através da construção de caminhos que sejam capazes de conectar os muitos passos vividos no eu. O corpo, pensado como território, precisa criar as suas próprias pontes de

> interação. Estes caminhos e conexões encontram, na atividade da escrita, uma formulação coerente com tal necessidade (Pereira, 2018, p. 52).

A escrita de si vai ao encontro da ideia de que o corpo de quem cria a pesquisa é também território e, orientada por esse viés, venho criando conexões, pontes de interação entre escrita e imagem para sustentar meus argumentos e construir conhecimentos que não veem a arte como "inferior". A dissertação de mestrado, por exemplo, além da escrita poética de si, também é composta por manifestações artísticas como músicas (em QR Codes), filmes, contos e ilustrações de minha autoria. Por trazer uma escrita poética e literária de si, além da autoria das imagens como geradoras de olhares críticos e reflexivos, tem se proposto a promover o diálogo entre ficção e realidade com profundidade epistemológica.

Essas experimentações pedagógicas e artísticas têm me guiado até hoje, momento em que produzo minha tese de doutorado na área da educação, repensando os caminhos estéticos que comecei a trilhar no mestrado. Na tese em construção, trago situações vivenciadas na sala de aula em que o colonialismo digital se faz presente, comunicando o vivido por meio de imagens e textos de minha autoria. Essa perspectiva estética em relação à pesquisa busca criar pontes que propiciam a percepção pelos sentidos, a *aesthesis* antes de ter sido colonizada pela estética eurocêntrica, uma estética para além do conceito de belo (Pereira, 2018). Utilizando a escrita como faca (Ernaux, 2023) e como grito (Walsh, 2019), escrevo sobre desumanização de maneira crua.

A partir da escrita de si, a autoria feminina na tese em construção evoca outras autorias femininas para compor os argumentos que busco construir coletivamente. Fragmentos de textos escritos por autoras como Natália Borges Polesso, Carolina Maria de Jesus, Djaimilia Pereira de Almeida, Isabela Figueiredo, Tânia Souza, entre tantas outras, que, desde seus distintos lugares de enunciação, elucidam reflexões críticas sobre a realidade social. Por meio da autoria própria e alheia, é possível transgredir fronteiras, recriar memórias e denunciar colonialismos, mesclando ficção e realidade.

O livro *A extinção das abelhas*, da Natália Borges Polesso (2021), por exemplo, está presente na tese para fomentar a reflexão sobre a dominação, a desumanização e as práticas de resistência frente às crises climáticas, às violências do Estado, aos colapsos do nosso tempo e aos efeitos do conservadorismo em nossas vidas. A realidade distópica apresentada no livro dialoga com situações vividas no mundo atual como o bolsonarismo, o trumpismo e as práticas predatórias do capitalismo que estão nos levando ao colapso iminente. O livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, de Carolina Maria de Jesus (1960) compõe as discussões metodológicas na tese, pois nos convida a pensar sobre a escrita e o nosso lugar de elocução. Assim como a obra *A visão das plantas,* da escritora Djaimilia Pereira de Almeida (2019) que, ao pensar mais além do viés antropocêntrico, foi crucial para que eu escrevesse o capítulo "A tese, por ela mesma", em que a tese se apresenta como organismo vivo a partir da sua própria visão, narrando como é ser escrita e encontrada, tal como as plantas narram suas perspectivas na obra da autora.

Ainda, o livro *Caderno de memórias coloniais*, da Isabela Figueiredo (2001), aparece na tese como inspiração literária para denunciar as marcas coloniais, essa ferida aberta que nos assombra todos os dias, através da palavra poética. Os poemas que falam sobre tecnologia e ciborguização dos seres humanos presentes no livro *Microficções e outras fantasmagorias poéticas*, da escritora sul-mato-grossense Tânia Souza (2021) também integram as discussões na tese, sendo dialogados com autores e autoras que discutem os impactos do colonialismo digital no mundo.

Estes são alguns dos tantos exemplos de literaturas de autoria feminina que integram a tese. Parto da ideia de que a escrita poético-literária de si é o eco de outras narrativas, capaz de tocar a sensibilidade e romper com dicotomias no campo epistêmico. Não escrevemos sozinhos/as, escrevemos aquilo que lemos, eis a função latente do/a leitor/a pesquisador/a. Se os princípios racionalistas, cientificistas e economicistas também não deixam de ser velhas ficções ocidentais utilizadas para limitar nosso olhar e pensar (Pereira, 2018), assim como outros/as pesquisadores/as têm feito, me desafio a mesclar ficção e autobiografia por meio da escrita de si e do diálogo com outras autorias artísticas e literárias, um exercício de descolonização da palavra e da imagem, prática de enfrentamento do colonialismo ainda inscrito em nossos modos de fazer pesquisa.

Considerações finais

As experiências aqui compartilhadas de construção da dissertação de mestrado e da tese de doutorado tem buscado provocar fissuras ao revisitar memórias e convertê-las em produções artístico-literárias que reivindicam o direito à palavra e a olhar o mundo sem as lentes coloniais que nos foram incutidas. As artes e as literaturas na criação da pesquisa têm o potencial de tecer críticas à realidade social de maneira sensível e poética, pois a literatura manifesta visões de mundo plurais, sendo uma forma humanizadora de conhecimento, instrumento de anúncio e denúncia capaz de desvelar a complexidade dos seres em diferentes épocas.

Nesse caminho, a pesquisa se fez território poético e político, lugar de entrelaçamento entre escrita e imagem, razão e sensibilidade, em que o corpo da pesquisadora é também corpo-território, que habita e transforma o ato de conhecer, um compromisso ético e estético do/a pesquisador/a. As artes visuais e a escrita poético-literária de si não são apenas tentativas de reinventar a linguagem, mas também de resistir às normas dominantes atadas ao pensamento científico. São gestos de criação que desconstroem fronteiras, recontam histórias silenciadas e anunciam outros modos de existência.

Tratam-se de experimentações pedagógicas e artísticas abertas a discussões, um campo de possibilidades dialógicas para repensar e recriar métodos que envolvem os modos de fazer pesquisa, compreendendo a necessidade de ações políticas e poéticas que provoquem questionamentos, desvios e novos caminhos metodológicos e epistemológicos. Assim, a produção do conhecimento se apresenta como espaço de autoria, diálogo e descolonização, onde o compromisso ético do/a pesquisador/a se traduz na coragem de questionar paradigmas, na indisciplina acadêmica de abrir brechas no campo epistêmico e de cultivar, com palavras e imagens, horizontes de justiça e emancipação.

Referências

ALMEIDA, Djaimilia Pereira de. **A visão das plantas**. Lisboa: Relógio D'água, 2019.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Trad. Édina de Marco. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, pp. 229-236, 2000.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Pesquisa participante**. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DINIZ, Débora. **Carta de uma orientadora**: sobre pesquisa e escrita acadêmica. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

ERNAUX, Annie. **A escrita como faca e outros textos livros**. São Paulo: Fósforo, 2023.

FIGUEIREDO, Isabela. **Caderno de memórias coloniais**. Coimbra: Angelus Novus, 2001.

FREIRE, Paulo. **Cartas à guiné-Bissau**: registros de uma experiência em processo. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

FREIRE, Paulo. **Por uma pedagogia da pergunta**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**: diário de uma favelada. São Paulo, Francisco Alves, 1960.

LACAPRA, Dominick. **Escribir la historia. Escribir el trauma**. 1ed. Buenos Aires: Nueva visión, 2005.

PEREIRA, Diana Araújo. La palavra poética y la (re)invención de América. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 34, n. 1, p. 194-211, 2014. Disponível em: https://periodicos .sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635841. Acesso em: 18 jun. 2025.

PEREIRA, Diana Araújo. Escritas de si – sobre alteridades e mediações. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 14, n. 23, p. 43-57, 2018.

PEREIRA, Diana Araújo. **Mediação cultural na América Latina:** utopias em curso. 1ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, CLACSO; Foz do Iguaçu: Universidad Federal de Integración Latinoamericana – UNILA, 2023.

POLESSO, Natalia Borges. **A extinção das abelhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RIVERA-CUSICANQUI, Silvia. **Ch´ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires, Tinta Limón, 2010.

RIVERA-CUSICANQUI, Silvia. **Sociologia de la imagen:** ensayos. 1. ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

SOUZA, Tânia. **Microficções e outras fantasmagorias poéticas**. Belo Horizonte: Venas Abiertas, 2021.

TOURINHO, Irene. Imagens, pesquisa e educação: questões éticas, estéticas e metodológicas. *In:* MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Orgs.). **Cultura das imagens:** desafios para a arte e para a educação. Santa Maria: Editora da UFSM, 2012.

TOURINHO, Irene. Metodologias-metáforas: um ensino da arte como cultura (não apenas) visual. *In:* CHARRÉU, Leonardo; OLIVEIRA, Marilda Oliveira de (Orgs.). **IV Colóquio**

Internacional Educação e Visualidades: pedagogias em trânsito, 4, 2015, Santa Maria. Anais..., Santa Maria: UFSM, Centro de Educação GEPAEC, 2015. p. 117-197.

WALSH, Catherine. Gritos, gretas e semeaduras de vida: entreteceres do pedagógico e do colonial. In: SOUZA, M. R. S.; SANTOS, L. C (Orgs.). **Entre-linhas**: educação, fenomenologia e insurgência popular. Salvador: EDUFBA, 2019. p. 93-120.

A HISTÓRIA QUE GRITA: *O CORPO INTERMINÁVEL*, DE CLAUDIA LAGE, E A DITADURA MILITAR COMO TRAUMA DA NAÇÃO[1]

The history that screams: *O corpo interminável*, by Claudia Lage, and the Military Dictatorship as the nation's trauma

Bruna Laura Alipio[2]
https://orcid.org/0009-0004-0195-2596
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - Unioeste

Introdução

Segundo Dalcastagnè (2012), é a partir da busca pela legitimação de si e das narrativas que os autores e críticos de literatura contemporânea movimentam ruídos de desconforto em um cenário literário outrora já definido por quem tem a possibilidade de ocupá-lo. Essas "vozes não autorizadas", em contrapartida, proporcionam formas atualizadas de recepção da literatura: "Muito além de estilos ou escolhas repertoriais, o que está em jogo é a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele" (Dalcastagnè, 2012, p.13).

Os espaços, inscritos no mapa ou até mesmo inscritos no fazer literário, são marcados por disputas, diante do que afirma a autora:

> […] Por isso a necessidade de se refletir sobre como a literatura brasileira contemporânea, e os estudos literários, se situam dentro desse jogo de forças, observando o modo como se elabora […] a tensão resultante do embate entre os que não estão dispostos a ficar em seu 'devido lugar' e aqueles que querem manter seu espaço descontaminado (Dalcastagnè, 2012, p.14, grifos nossos).

No âmbito da crítica literária contemporânea, as narrativas fundadas na memória do autor são tratadas considerando a natureza e a intensidade do vivido. Ao se referir à narrativa produzida pelos descendentes das vítimas e/ou sobreviventes de catástrofes humanitárias, Marianne Hirsch elabora a ideia de *geração pós-memória* (Hirsch, 2012).

Em decorrência do exposto, a presente pesquisa está pautada nas reflexões acerca da narrativa memorialística contemporânea no escopo das escritas de autoria feminina, a partir das elaborações e estratégias de narrativa acerca dos traumas históricos latino-americanos, principalmente no que tange às experiências consequentes de períodos ditatoriais vividas e transmitidas adiante pelos sujeitos. A fim de compreender as dimensões da memória e o respectivo processo de construção do relato, a obra *O corpo interminável* (2019), de Claudia Lage, foi considerada para os movimentos de leitura e reflexão.

A obra de Claudia Lage apresenta sua narrativa guiada pela relação desenvolvida entre as personagens Daniel, filho de uma guerrilheira desaparecida, e Melina, que se questiona

[1] O presente estudo integra a pesquisa de mestrado que está sendo desenvolvida pela autora, com orientação da professora Dra. Maricélia Nunes dos Santos e em parceria com a CAPES.

[2] Mestranda na área de Linguagem literária e interfaces sociais: estudos comparados pelo Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Unioeste. Lattes: http://lattes.cnpq.br/8441243801325937. E-mail: bruna.alipio@unioeste.br.

sobre o passado dos pais e as possíveis relações destes ao contexto histórico e político da ditadura militar, principalmente por conta do sentimento de indiferença que apresentam. Dessa forma, em primeiro plano, o leitor entra em contato com o narrador Daniel que, para além dos registros documentais que encontra, busca respostas sobre sua história e sobre o que aconteceu com sua mãe.

Além disso, o livro também conta com capítulos em que histórias de várias mulheres são reveladas, a partir de diferentes vozes narrativas que, ao longo da trama, colocam-se como vozes de inúmeras outras mulheres que foram vítimas da ditadura militar. A utilização de diferentes narradores cria, também, certo ambiente confuso na obra, consequência do processo de tentativa de reconstrução da história a partir da memória.

Daniel, dessa forma, apresenta forte relação com a escrita. Ele, após contato com provas documentais, tenta escrever como pode ter sido a história de sua mãe, processo esse que finaliza de forma falha, dada a presença de lacunas marcadas pelo não dito da ditadura militar.

O presente estudo, de natureza bibliográfica e caráter analítico-qualitativo, isto é, a partir de análises de textos e posterior realização de deduções (Borges, Ferreira e Gercke, 2017, p. 62), ampara-se em teorias que abordam as narrativas sob a ótica dos conceitos de memória e história. Levando em conta o *corpus* de análise escolhido, estudos acerca do processo de rememoração, suas definições também serão considerados, do mesmo modo que teóricos da teoria literária, da filosofia e da psicologia no que se refere às escritas fundadas na memória e a relação das mesmas com a história, como Roberto Vecchi (2021), Marilena Chauí (2006), Ecléa Bosi (1979), Márcio Seligmann-Silva (2000), Freud (2010), Dalcastagnè (2012), Cecil Zinani (2010) entre outros.

Enlaces entre memória e história

Roberto Vecchi, inicia seu texto *A crise da pós-memória e o horizonte das sobrevivências: campos de batalha da memória no Brasil contemporâneo* com uma questão: "Haverá e, no caso, qual será o 'futuro da memória'?" (2021, p. 2). Não só o questionamento posto pelo autor coloca-se como pertinente, como também vem sendo discutido ao longo dos anos, no contexto pós-Shoah.

Nesse âmbito, Seligmann-Silva (2000), em seu texto teórico que busca elaborar acerca da visão da realidade como própria catástrofe e a representação do real a partir dessa concepção, toma o terremoto de Lisboa, em 1755, como exemplo do que, para o autor, vem acontecendo nas escritas recentes de sua época: a materialização da catástrofe no cotidiano. Para ele, o sujeito moderno e, em consequência, sua experiência prosaica, se dá repleta de embates com choques.

Segundo o autor, a partir de um processo reflexivo sobre a experiência perante a catástrofe e sua impossibilidade de representação, considerando que o considerado 'real' está impregnado com essa tragédia, a condenação da representação se dá em determinado processo: "toda representação envolve um momento imediato (a intuição) e outro mediato (a articulação conceitual) que traz consigo o lado universal da representação" (Seligmann-Silva, 2000, p. 75).

A articulação conceitual de Seligmann relaciona-se, no escopo dos estudos literários, ao próprio processo de escrita das narrativas. Considera-se, nesse momento, os apontamentos de Chauí (2006) em relação a como a memória se relaciona não apenas com o passado como tempo diferente do presente, mas conferindo significações e leituras possíveis, podendo fazer parte do atual, mas também com o futuro, como forma de esperá-lo e compreendê-lo. Para tanto, como instrumento socializador da memória, tem-se a linguagem. Além de sua função de registro, ela unifica e aproxima o passado ao presente, em seus espaços culturais e

históricos. O verbal, o narrado, constituem espaços mais elementares e mais estáveis de registro da memória coletiva (Bosi, 1979).

Bem como, nessa nova definição da catástrofe como a própria realidade, e sua representação colocada como impossível (pois, como narrar uma catástrofe é impossível, narrar a realidade, que se torna a própria catástrofe, torna-se, igualmente impraticável), Seligmann-Silva (2000, p. 75) coloca no centro da discussão a *Shoah*, termo hebraico que significa "a catástrofe" usado para se referir ao genocídio de judeus que ocorreu durante a Segunda Guerra Mundial. Esse momento histórico é posto como o evento-limite, que irá reorganizar "toda a reflexão sobre o real e sobre a possibilidade da sua representação". Nesse momento, cabe à crítica literária buscar uma nova concepção de representação que permitirá a inclusão desse evento.

Seligmann-Silva também parafraseia Jean-François Lyotard, filósofo que, nos estudos sobre Shoah, evidenciou as relações entre o agora e o irrepresentável. Para o teórico, o inexprimível não está posto em uma realidade singular e distante, mas que ele ocorre em qualquer lugar e de inúmeras formas.

Lyotard também elabora acerca do conceito de testemunho. Este, para o autor francês, se dá sempre na forma de uma 'testemunha ocular', essa que testemunha sempre um 'evento':

> O testemunho de um agora conecta-se, para Lyotard, ao registro do sublime porque gera um prazer eminentemente negativo: como vimos, o sublime produz uma suspensão, um desativamento da consciência (Seligmann-Silva, 2000, p. 83).

Na relação que se estabelece entre história, trauma e literatura, Seligmann parafraseia os estudos de Geoffrey Hartman (1996), esse que trabalhou com os estudos de Freud acerca das neuroses traumáticas. No tratamento psicanalítico, o trauma é justamente uma ferida na memória:

> O trauma, para Freud, é caracterizado pela incapacidade de recepção de um evento transbordante, [....] trata-se da incapacidade de recepção de um evento que vai além dos 'limites' da nossa percepção e torna-se, para nós, algo sem-forma. Essa vivência leva posteriormente a uma compulsão à repetição da cena traumática (Seligmann-Silva, 2000, p. 84)

Em seu estudo realizado em 1920 e intitulado A*lém do princípio do prazer*, Freud reflete acerca desse estado do sujeito após sérias comoções mecânicas. A ele, o autor dá o nome de "neurose traumática". A causa desse estado do ser estaria, em primeira instância, relacionada à surpresa, fator relacionado ao terror. Sendo assim, há diversos sentimentos que se relacionam à neurose de guerra, segundo Freud, que acabam por ser usados como sinônimos, ainda que sejam diferentes em sua essência. A angústia caracteriza-se como a expectativa para o perigo ainda desconhecido; o medo considera a existência de um objeto que evoca determinado sentido e o terror determina a surpresa em deparar-se com o perigo não esperado (Freud, 2010, p. 168-169).

Outra faceta relacionada ao conceito de Freud é a sua relação com os sonhos. Segundo o teórico, eles seriam "o caminho mais seguro para a investigação dos processos psíquicos profundos" (Freud, 2010, p. 169). Além disso, é no momento do sonho que o sujeito pode

transportar-se para a realidade do trauma que viveu, renovando, assim, os sentimentos de angústia, medo e terror.

Freud afirma, por fim, que ao considerar que pouco se sabe sobre as origens do inconsciente, conclui-se que ele surge na forma de lembranças. Assim, é no atravessamento da história pelo trauma, levando o sujeito à necessidade de repetição e verbalização sobre a cena traumática que a literatura toma seu espaço de pertencimento e o conceito de trauma, trabalhado por Freud, se torna eficaz para a atual teoria da história e da literatura (Seligmann-Silva, 2000, p. 85).

Dessa forma, considerando as teorias citadas, os estudos acerca da intersecção entre os eventos históricos traumáticos, seu processo de lembranças pelas testemunhas e o posterior registro em materiais escritos toma forma ao longo dos estudos literários. No recorte geográfico latino-americano, no entanto, não são guerras que irão marcar as fissuras históricas, mas sim os regimes autoritários que ganharam força na década de 90.

Zinani (2010, p. 35), ao traçar análises sobre o passado dos países que fazem parte desse grupo até os golpes militares, afirma como "O cenário político da América Latina tem sido tumultuado desde os primeiros anos da colonização". Segundo a autora, quando os territórios estavam sob o domínio europeu, a manutenção da ordem e poder se dava com o massacre das populações autóctones, bem como com o sistema escravocrata que ceifava a vida de negros e indígenas, junto à exploração de matéria prima, imposição da religião católica e proibição da industrialização. Nos momentos seguintes, com os processos de independência, não só o sistema opressor vigente seguiu mantendo-se forte, como também se lucrou dos movimentos para a manutenção de sua permanência, agora com a América também voltando-se para o foco de dominação.

O militarismo latino-americano, inflado pelas influências nazifascistas e a presença militar norte-americana, revelou-se como uma força conservadora nas políticas dos países onde os regimes se instauraram (Zinani, 2010, p. 39) e, com isso, projetos políticos que atendiam às camadas populares foram desestimulados. Juntamente ao fato, enfrentou-se o desemprego em massa e, de forma intensa, a repressão da população.

Além disso, não só a violência era utilizada como forma de repressão contra qualquer manifestação contrária às autoridades vigente, mas também as torturas e mortes eram escondidas e acobertadas, bem como a possibilidade de localizar as vítimas. Trata-se de um regime que não ceifa apenas suas vítimas diretas, "[...] a atrocidade de um regime que mata e que, além de matar, aniquila os que cercam suas vítimas imediatas, em círculos infinitos de outras vítimas ignoradas, lutos obstruídos, histórias não contadas — a atrocidade de um regime que mata também a morte dos assassinados" (Fuks, 2015, p. 78).

Assim salienta Zinani, os anos cinzentos do regime militar não ficaram presos na linha do tempo da história, mas se transformaram em temática literária para diversos autores ao longo dos anos. A teórica destaca autores e autoras que, após testemunharem a repressão militar, tiveram a oportunidade de escrever sobre e publicar suas obras nos anos democráticos seguintes, como Vargas Llosa, Roa Bastos e Gabriel García Márquez — integrantes, também, do boom latino-americano das décadas de 60 e 70 (Zinani, 2010, p. 38).

No Brasil, alguns dos nomes que publicaram obras no período de redemocratização no escopo das narrativas sobre os anos de repressão são Zuenir Ventura, com *1968: O Ano Que não Terminou* (1988), Marcelo Rubens Paiva e o romance *Feliz Ano Velho* (1982), Fernando Gabeira com *O Que É Isso, Companheiro?* (1979). Entre os nomes que se destacam nas pesquisas, não inesperadamente, há a homogeneidade de autores homens. Ainda que se esteja

adentrando o âmbito da escrita literária, não cabe ignorar que este também mimetiza as hierarquias sociais que delimitam quais são as "vozes não autorizadas" (Dalcastagè, 2012).

O campo literário brasileiro, segundo Dalcastagnè (2012, p. 7), ainda é extremamente homogêneo no que tange às questões de raça, classe, orientação sexual e gênero. Embora a temática tratada nesta pesquisa seja relacionada ao período militar, caracterizado fortemente pela repressão contra grupos minoritários, a voz autorizada a sentir, a sofrer e a escrever sobre, desde o passado colonial até a contemporaneidade, é rica, branca, hétero e masculina:

> Afinal, a definição dominante de literatura circunscreve um espaço privilegiado de expressão, que corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções estão excluídas de antemão (Dalcastagnè, 2012, p. 12).

Assim, é na reflexão sobre as testemunhas desses momentos históricos traumáticos que Vecchi (2021, p. 2) questiona o futuro da memória traumática quando já não estiverem mais presentes os portadores da memória, depois da última testemunha. A partir desse questionamento, está em foco a questão da pós-memória.

Zinani (2010, p. 115), ao tratar da relevância do processo memorialístico e a relação de "nunca mais" esquecer, determina como o testemunho, fundador do discurso histórico, tem a possibilidade de inspirar o discurso literário, no sentido de que "[…] as memórias individuais passam a fazer parte de uma totalidade maior, e sua credibilidade está vinculada à coerência dos relatos que, muito embora fragmentados, apresentam correspondência entre si".

No texto, escrito por Roberto Vecchi, são pontuadas questões acerca do conceito de 'pós-memória'. Na primeira parte de seu estudo, denominada *As bordas*, dilaceradas de um conceito: a 'pós-memória', o teórico destaca a relação dupla que o conceito pós-memorial abarca: não uma relação com a verdade factual, mas também as imbricações entre essa e a afetividade do sujeito presente no seu processo de conexão com o passado.

Em uma reminiscência marcada pela relação familiar, Vecchi dirá que "O círculo familiar é o terreno em que o passado reivindica seus direitos, às vezes de forma impetuosa, outras vezes, flébil" (2021, p. 02). Ele também pontua sobre a marca do 'pós', na dicotomia entre continuidade e ruptura, distância e proximidade. Há, no processo de recordação pós-memorial, a relação entre o silêncio e a intenção de dizer que é a própria marca da recordação traumática (Hirsch, 2006, p. 392 apud Vecchi, 2021, p. 02).

Costa e Castro (2015, p. 190) citam determinado aspecto na relação entre realidade e história: a forma como os acontecimentos do passado transformam-se em história ao longo dos anos. Sob o mesmo aspecto está a literatura. As experiências passadas possuem a possibilidade de retornar na forma de narrativas, poesias, contos, crônicas, via encontrada pelo sujeito que experienciou o trauma, porque esteve presente nos acontecimentos históricos ou porque, inserido em um núcleo social, isto é, uma comunidade em suas mais diversas dimensões, entrou em contato com narrações orais, escritas e registros arquivistas dos que testemunharam determinados anos.

Citando os estudos de Celso Sá (2005) sobre memória social, os teóricos relacionam o conceito — marcado pela pelo caráter construtivo e não reprodutivo da memória realizados por sujeitos que, nesse processo, lembram e também esquecem, da mesma forma que se relacionam inteiramente com o social, suas interações e comunicações — com a experiência de reconstruir e narrar sobre um passado marcado pelo trauma (2015, p. 194).

No recorte do estudo de Costa e Castro, assim como da presente dissertação, o traumático faz eco aos filhos e netos de ativistas políticos que se posicionaram contra as repressões militares e, por conta disso, tiveram que assegurar suas vidas vivendo de forma clandestina, escondidos, utilizando outros nomes e identidade e, ainda, exilando-se em outros países, levando muitas das vezes consigo seus descendentes, herdeiros de uma história manchada pela perseguição política.

No escopo das reminiscências pós-memoriais, incluindo sujeitos denominados pelos teóricos de 'filhos da causa', é levado em conta o enfoque sobre as memórias pessoais, "discursos pretensamente singulares, particulares, a respeito de histórias de vida […]" (Costa; Castro, 2015, p. 196), memórias comuns, apontada como grupo de memórias pessoais acerca de um mesmo tema que se dão de forma individual considerando a participação das mesmas em um determinado período histórico (Sá, 2005, p. 74-75 apud Costa; Castro, 2015, p. 196) e, por fim, as memórias históricas orais, considerada a 'memória da história' valendo-se de recursos não exteriorizados para sua existência e compartilhamento, como a rememoração constante e a transmissão oral (Sá, 2005, p. 75 apud Costa; Castro, 2015, p. 197).

No entanto, é pertinente destacar o fato de que, na medida em que são memórias transmitidas de forma oral e, nessas mesmas lembranças conta-se com lacunas de acontecimentos, os sujeitos pós-memoriais adentram os limites do ficcional para compreender o que pode ter acontecido na ausência das informações.

A importância da pós-memória para a ideia de relato não está na credibilidade do narrador e na veracidade histórica, na descrição exata dos exemplos, mas sim na necessidade de sobrevivência de determinadas memórias, como responsabilidade com as vítimas.

Mesmo que incompletos, Vecchi (2021) destaca a possibilidade de transmissão do passado proporcionada pelos relatos pós-memoriais e por sua geração de escritores. No movimento de sobrevivência de um passado que, por muito, se quis calar, o estudioso aponta para a relação do uso do termo "pós" com a manutenção do relato.

As escritas estão, também, na permanência incômoda do silêncio, "uma continuidade no fragmentário, uma não coincidência de algo de qualquer modo inconcluso, de não acabado. Por isso, no póstumo há um resto que persiste culturalmente 'vivo-morto' na dimensão posterior, no depois, nas sobrevivências" (Vecchi, 2021, p. 8).

Tendo em vista que as lembranças fazem parte das experiências da "geração dos sobreviventes" (Hirsch, 2008), determina-se carga emocional e traumática transmitida aos filhos que, em processo de reflexão, utilizaram a escrita como apoio.

Dessa forma, no âmbito das narrativas contemporâneas, esse processo de rememoração apresenta sua conclusão em novas versões da clássica estrutura romanesca e o pacto ficcional. Nos romances das gerações de filhos e netos do trauma, a realidade histórica dos acontecimentos se entrelaça com a experiência individual de famílias separadas, torturas e mortes de familiares que, em muitos relatos, não tiveram o corpo para ser velado.

Assim, nos romances, não se sabe ao certo o que de fato aconteceu e o que é ficcionalização, tem-se o autor presente como narrador que, à medida que escreve, reflete também sobre a própria escrita e as vivências.

Na transposição do conceito de pós-memória para a relação familiar, o que Hirsh (2012) estabelece como passível de ser passado de geração em geração como uma herança, Vecchi retoma, caracterizando o conceito como uma memória conceitual densa (2021, p. 02). A pós-memória, para ele, apresenta sua passagem intergeracional de forma complicada, "[...] direta ou indireta, partilhada ou unitária, recebida ou recusada" (Vecchi, 2021, p. 03).

Observar esse processo de passagem da memória traumática e sua reconstrução pelo sujeito contemporâneo como uma 'herança' está, também, em compreender esse movimento como uma atividade ativa. Roberto Vecchi, ao citar a obra de Derrida, pontua em como se lê a 'herança' nesse contexto:

> A herança nunca é um dado, é sempre uma tarefa. Que resta diante de nós, incontestavelmente, tanto que, antes ainda de querê-la ou recusá-la, nós somos os seus herdeiros e herdeiros em luto, como todos os herdeiros (Derrida, 1994, p. 73, apud Vecchi, 2021, p. 3).

Vecchi relaciona o conceito outrora trabalhado com a realidade brasileira e a dimensão das gerações seguintes ao golpe militar. Os filhos e netos dos sobreviventes e das vítimas do regime configuram aqueles que escutam os relatos contados pelos mais velhos, por serem muito novos nos anos de repressão ou ainda não terem nascido naqueles anos e, nesse processo de escuta, que é interpelado pela sua própria subjetividade, está um processo específico de trabalhar essa memória traumática, configurando, assim, a pós-memória.

Segundo o teórico, o campo de lembranças no qual a concepção pós-memorial está inserida, considera relatos que alcançam sua significação maior no encontro com o coletivo, público e, portanto, político. É nesse momento da teoria que a pulsão de escrita dessa geração está inserida. Dentro de suas casas, os sujeitos escutam histórias das testemunhas que presenciaram o pior dos algozes, relatos esses que são interpelados pela experiência individual e pelas dores daqueles sobreviventes. Nesse processo, a releitura do fato também passa pela lente do ouvinte, moldando esse registro memorial falho, no âmbito factual e historiográfico, mas carregado daquilo que a história não é capaz de abraçar: a vivência individual humana.

Vecchi também evidencia a relação entre a reconstrução da memória pela geração posterior e os materiais residuários (fotos, imagens, lembranças, etc). Parafraseando Sarlo (2007), está em evidência o aspecto político do apagamento das lembranças em que a falha da reconstituição é vista como resultado efetivo da economia de destruição operada pelo regime. Sobre o aspecto falho da memória, Vecchi também traz os estudos de Marianne Hirsch (2012), nos quais a autora destaca a fragilidade da pós-memória em um duplo elo caracterizado pela necessidade de transmissão da memória das imagens mas, ao mesmo tempo, a realidade insuficiente de existência dessas mesmas imagens.

Em sequência ao momento de escrita das memórias, Vecchi acentua os passos dessa "memória mediada e intergeracional" (2021, p. 6). Segundo ele, a pós-memória está inserida no que seria a "responsabilidade de escuta (da voz, da palavra da testemunha)". Ela se atualiza para a "responsabilidade de olhar":

> Não muda a combinação que materializa a memória, a solidariedade entre imagem e palavra, mas a desloca para a capacidade de ver, de interpretar uma obra em que emergem os resíduos negociados afetivamente do passado. É assim que podemos definir a especialização da memória que chamamos – por convenção, moda, hábito e não sem limites – 'pós-memória' (Vecchi, 2021, p. 6).

Há, dessa forma, uma tensão entre o registro pela escrita e a insuficiência das fontes de informação e pesquisa. O sujeito tem contato com o passado traumático que faz parte de sua história mas, na busca pelo factual, depara-se com lacunas vazias, características das repressões e apagamentos do regime. Assim, coloca-se a "poderosa" característica da pós-

memória, de acordo com o que Vecchi retoma de Hirsch, ou seja, atravessada pelo ativo processo de busca e representação, "[...] como aquela de 'reabrir de novo o túmulo' e entender assim 'o que as imagens revelam e ao mesmo tempo ocultam à vista'" (Hirsch, 2006, 390-401 apud Vecchi, 2021, p. 6).

Assim, há o predomínio do registro discursivo da memória, como forma de recolher essas lembranças e elaborá-las com apoio do textual:

> Sobretudo, mostra o aspecto relevante da "pós-memória": **a análise da sua produção põe em primeiro plano o papel do olhar, do espectador ou do leitor destas memórias** (que mostra uma estratigrafia metodológica na tarefa do tradutor). A "pós-memória" subsistirá – além da sua atual produção – e funcionará se associada a um ato exegético, a um horizonte de recessão. Assim talvez possa sobreviver (Vecchi, 2021, p. 6, grifos nossos).

O teórico, no entanto, coloca em questionamento a garantia de factibilidade de um passado posto como falho em registros, isto é, como tomar por verdades informações que, por si só, são caracterizadas pela não completude? A partir do que é posto em questionamento, Vecchi recupera as escritas de Marianne Hirsch sobre o que a autora chama de *surviving images*. Ao referir-se a essas imagens, o aspecto do que é 'sobrevivente' é considerado em sua significação semântica, as testemunhas do passado histórico são, também, sobreviventes do mesmo, e suas memórias carregam o mesmo peso de resistência ao tempo.

Ainda sobre a relação semântica entre termos que circundam esse processo pós-memorial, a ideia de 'pós-memória' carrega relação com aquilo que é 'póstumo', vínculo esse que ultrapassa o sintático quando se coloca em escopo a recuperação da memória daqueles que perderam suas vidas, nesse processo de resistência do passado:

> Isso desvenda uma conexão forte do campo referível às sobrevivências com a dimensão da morte (morte da testemunha familiar da geração anterior); **esta modifica e complica o problema da herança, que transcende do circuito da comunicação intersubjetiva para afundar num espaço de interpretação ainda mais lacunoso e fragmentário**, cuja responsabilidade cabe sempre ao portador da memória transmitida e ao seu interlocutor/tradutor (Vechi, 2021, p. 8, grifos nossos).

Nos possíveis mapeamentos feitos posteriormente a momentos históricos traumáticos, principalmente aqueles marcados pelo forte autoritarismo, é possível identificar as memórias que ecoam de forma mais clara e os dizeres mais difundidos nos dias de hoje, em detrimentos de outros. Vecchi, trazendo a fala de Traverso (2006, p. 51), aponta para o que seria uma "prática de mnemocídio em relação às memórias 'inconvenientes' do passado autoritário" (Vecchi, 2021, p. 9), ou seja, ainda que a democracia tenha sido restituída e os algozes perdido seus postos no poder, a influência dos anos cinzentos não se esvai por completo e ideologias de repressão e apagamentos ainda travam embates com a urgência de registrar essas memórias à margem.

Ainda que atitudes governamentais tenham sido realizadas em prol de nomear os culpados e sentenciar seus crimes, aqui tratando-se da Comissão Nacional da Verdade, de suma importância para as discussões contemporâneas acerca da ditadura militar, as memórias provenientes desses passados ainda se encontram no campo da fragilidade (Traverso, 2006, p. 51).

Por fim, Roberto Vecchi destaca algumas das obras literárias que integram a gama das escritas pós-memoriais. Acerca das escritas em contexto latino-americano, incluindo escritoras filhas da diáspora política da década de 1970: Paloma Vidal, Gabriela Aguerre e Carola Saavedra. Ainda no âmbito as escritas marcadas pelos desvios e incongruências sobre as memórias ditatoriais, configurando assim a pós-memória, tem-se *K Relato de uma busca* (2011) e *Os visitantes* (2016), de Bernardo Kucinski, *A resistência* (2015), de Julián Fuks, e *O corpo interminável* (2019), de Cláudia Lage.

Conclusão

Para Seligmann-Silva (2000), a catástrofe da época passava a materializar-se no cotidiano, inserindo o sujeito e sua escrita em diversos embates com o choque. Na sociedade pós-memória, o que se tem é a herança das lutas contra o regime militar e as tantas perdas vivenciadas. Essa geração escuta a história de familiares que buscaram formas de lutar contra a repressão, ou vivem com aqueles que silenciaram suas falas, com as informações vazias, documentos apagados, com escolas e ruas nomeadas a partir de militares.

O contato com o trauma circula não apenas dentro do contexto familiar, mas sim em todo o recorte de sociedade que vive, configurando a pós-memória não só como a passagem transgeracional do trauma familiar, mas também tem relação com a experiência traumática de uma nação.

Considera-se, da mesma forma, a discussão sobre a importância dos testemunhos. Para Lyotard, a questão está na presença de uma testemunha ocular dos fatos. Contudo, ao considerar as narrativas de cunho memorial sobre os anos da ditadura militar, para além dos autores que vivenciaram o trauma e, a partir dele elaboraram narrativa — de grande importância para a manutenção da memória das opressões provocadas pelos algozes — há, ainda, os testemunhos perdidos das vítimas que não estiveram em vida para contá-los.

Ainda assim, o registro de seus esforços manteve-se presente nos objetos físicos que deixaram, nas fotos, cartas e no olhar do outro, seu espectador. Assim, na passagem das vivências desses sujeitos, há a centralização naquele que as recebe, invertendo os papéis da presença de um testemunho e o narrador passa a ser o sujeito da contemporaneidade que entrou em contato com essa memória estilhaçada.

Dessa forma, os testemunhos da geração passada, marcadas pela censura, pelo medo e, muitas vezes, pelo exílio e fuga do país, colocam em pauta, não só as *surviving images* de Hirsch, mas também o movimento de passar adiantes as histórias, mesmo que marcadas pela ficcionalização de seus filhos e netos.

Ao tratar das narrativas pós-memoriais, dois conceitos destacados por Eurídice Figueiredo (2024) podem ser colocados em discussão. O primeiro deles é a ideia de memoricídio que, segundo a autora, teve o termo cunhado em 1991 por Mirko Gymek (2024, p. 25). O conceito trata do apagamento forçado, violento e intencional dos aspectos culturais e históricos de um povo.

O memoricídio, nos limites da ditadura militar, articula-se de diversas formas. O apagamento da vida e da memória de um grupo estava presente nas torturas, como explicita uma das narradoras de *O corpo interminável*: "Eles falaram que eu ia enlouquecer. Antes de ir embora falaram, você vai enlouquecer aqui sozinha" (2019, p. 16). Ele está também na migração forçada do exílio, esse que marca a falta de um nome, ou o uso de vários, tornando impossível o rastreamento da memória e da história dos sujeitos:

> O nome, nenhum nome, a resposta é sempre não. O primeiro, aquele da infância, do nascimento, aquele gritado na hora do almoço, a janela aberta, menina tá na mesa, as sandálias corridas, saindo do pé, a amarelinha interrompida, como era mesmo, aquele nome do início, agora já não sei. Eles falaram que no armário, na parte de cima, tem uma caixa, nessa caixa estão os seus documentos, os falsos, o verdadeiro, como te chamaram, como te chamam, quem você é, quem não é mais [...]. (Lage, 2019, p. 17).

Além disso, Figueiredo trata da ideia de denegação, ou seja, "uma dupla negação: afirma que não aconteceu aquilo que efetivamente ocorreu" (2024, p. 27). O termo, que parte da psicanálise, mimetiza o movimento de negacionismo acerca dos fatídicos anos de repressão. Transpondo a elaboração psicanalítica que permeia o conceito, a teórica destaca a crescente onda de ideologias extremistas que se negam a punir os crimes da ditadura e velam toda a violência que permeia o regime militar. O aspecto memorial que atravessa a história carrega consigo grande importância pois, como afirma Figueiredo (2024, p. 26), sem a mesma, o sujeito corre o risco de estar despossuído de si.

Vecchi dialoga sobre a importância da representação literária, bem como de qualquer outro campo das artes, acerca da segunda geração e suas experiências traumáticas de recepção memorial. Esse campo artístico não só cria espaço para o registro do testemunho e a possibilidade de comunicação com outras memórias individuais e privadas, criando uma rede memorial que se fortifica, mas também aprofunda a relação sentimental com as experiências e histórias desses avós, filhos e netos. Trata-se, assim, da reelaboração da história como trauma que, além de projetar-se como lembrança, é lançada politicamente no espaço público (Vecchi, 2021, p. 10).

Referências

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. Lembrança de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** 13ed. São Paulo: Ática, 2006.

Costa, M.H., Castro, R.V. Os filhos da causa: memórias de filhos de exilados do regime militar (1964-1985). **Trivium**: Estudos Interdisciplinares Ano VII, Ed.2, p. 188-216, 2015.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea:** um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres contra a ditadura:** escrever é (também) uma forma de resistência. Porto Alegre, RS: Zouk, 2024.

FUKS, Julián. **A resistência**. 8ed. São Paulo: Cia das Letras, 2015.

FREUD, Sigmund. **Obras completas volume 14**: história de uma neurose infantil ("o homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). 1. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

HIRSCH, Marianne. **The generation of postmemory:** writing and visual culture after the Holocaust. London: Columbia University Press, 2012.

LAGE, Claudia. **O corpo interminável.** Rio de Janeiro: Record, 2019.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A história como trauma. *In:* NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000, p. 73-98.

VECCHI, Roberto. A crise da pós-memória e o horizonte das sobrevivências: campos de batalha da memória no Brasil contemporâneo. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, n. 64, p. 1-11, 2021.

ZINANI, Cecil Jeanine Albert. **História da literatura:** questões contemporâneas. Caxias do Sul, RS: Edues, 2010.

EIXO 3:
3. GÊNERO, CORPO, SEXUALIDADE E MATERNIDADE

A IMPORTÂNCIA DO PODER FEMININO EM O PAÍS DAS MULHERES, DE GIOCONDA BELLI

The importance of female Power in *The Country of Women*, by Gioconda Belli

Karina Reis[1]
https://orcid.org/0009-0001-2837-160X
Universidade Estadual de Goiás

Adolfo José de Souza André[2]
0000-0003-0986-4043
Universidade Estadual de Goiás

Introdução

Lançado em 2010 e publicado no Brasil em 2011, o romance *O país das mulheres*, da escritora nicaraguense Gioconda Belli, integra a produção literária latino-americana contemporânea ao abordar questões sociais e políticas sob uma perspectiva feminista. Reconhecida também por sua atuação como ativista e militante política, Belli iniciou sua trajetória literária na década de 1970, com poemas que exaltavam o feminino. Com o tempo, sua escrita passou a incorporar um viés mais engajado, voltado para as lutas sociais das mulheres. Seu primeiro livro de poemas, *Sobre la grama*, foi lançado em 1974, marcando o início de sua carreira. Até o fim dos anos 1980, dedicou-se majoritariamente à poesia, publicando seu primeiro romance, *La mujer habitada*, apenas em 1988.

A narrativa de *O país das mulheres* (2011) ocorre em um tempo indeterminado, em Fáguas, um pequeno país fictício da América do Sul. Após a liberação de substâncias tóxicas provocada por uma erupção vulcânica, os homens passam a apresentar uma significativa redução dos níveis de testosterona, resultando em apatia, perda de vitalidade e disfunções sexuais. Esse evento impulsiona a criação do Partido da Esquerda Erótica (PEE), formado exclusivamente por mulheres que decidem concorrer à presidência da república.

Após um longo período de instabilidade institucional e crises geradas por governos masculinos, o PEE, liderado por Viviana Sansón, assume o controle do país e propõe uma reorganização estrutural da sociedade sob uma perspectiva feminina. A narrativa apresenta um cenário de ruptura com os tradicionais modelos de dominação patriarcal, em que mulheres ocupam cargos públicos, reconfiguram políticas sociais e institucionais e implementam formas de gestão baseadas na coletividade e na responsabilidade ética dos sujeitos.

O romance estrutura-se de modo não linear a partir de vários narradores, alternando entre um narrador observador, as memórias da presidenta, (hospitalizada após um atentado) e relatos de outras personagens, intercalados por documentos fictícios como atas, reportagens

[1] Mestranda na Universidade Estadual de Goiás, Programa de Pós-graduação Stricto Sensu em Língua, Literatura e Interculturalidade (POSLLI/UEG). Graduada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade da Amazônia (UNAMA). E-mail: karina.reis0@gmail.com. Pesquisa financiada pelo Programa de Auxílio Eventos, Pró-Eventos, da Universidade Estadual de Goiás.
[2] Pós-doutor em Literatura, pela Universidade Federal Fluminense (UFF), 2016. Doutor em Letras e Linguística, pela Universidade Federal de Goiás, 2013. Professor da Universidade Estadual de Goiás. E-mail: adolfojoseandre@gmail.com.

e depoimentos. Essa multiplicidade de vozes contribui para a construção de uma memória política coletiva e permite compreender a emergência do poder feminino não como mera substituição dos homens, mas como a elaboração de um projeto político que tensiona as relações de gênero e propõe a reconstrução simbólica e material das instituições.

Nesse sentido, *O país das mulheres* (2011) configura-se como uma utopia feminista, cuja proposta política não busca uma sociedade perfeita, mas um exercício de imaginação crítica que projeta possibilidades alternativas de organização social a partir da experiência feminina. A utopia atua como ferramenta narrativa e teórica para construir alternativas aos modelos históricos de opressão patriarcal, enfatizando a solidariedade e a justiça social.

Esta pesquisa investigou o papel da mulher na edificação dessa sociedade alternativa, discutindo o conceito de poder feminino. Ao conceber o feminino não como essência, mas como posição historicamente construída em oposição à hegemonia masculina, a narrativa de Belli dialoga com os desafios enfrentados pelas mulheres, representando suas práticas de resistência e reconfiguração do poder. O estudo apoia-se nas contribuições de Heleieth Saffioti (2015), Maria Amélia Teles (1999) e Flávia Biroli (2016), cujas análises sobre gênero, poder e relações patriarcais fornecem ferramentas para compreender as transformações propostas pelo romance. As perspectivas dessas autoras possibilitam discutir como as estruturas sociais podem ser reinventadas a partir da centralidade do feminino, evidenciando as tensões presentes nos discursos sobre emancipação, autonomia e participação política das mulheres.

A centralidade da mulher na ruptura com o poder patriarcal

No romance *O país das mulheres* (2011), é feita uma crítica ao modelo de governo anterior à ascensão feminina em Fáguas, marcado pela corrupção, autoritarismo e ineficiência administrativa. Viviana Sansón, atual presidenta, é uma jornalista de 40 anos e natural de Fáguas. Ela surge como uma voz crítica contra as desigualdades estruturais do país. Por meio da mídia, ela denuncia não apenas a corrupção dos governos passados, mas também as múltiplas formas de opressão relacionadas a gênero, raça e sexualidade, representando a perspectiva das mulheres que buscam romper com as tradições políticas patriarcais: "Elas haviam anunciado que a missão do PEE era *lavar*, remover as manchas e lustrar o país" (Belli, 2011, p. 27).

As personagens femininas, ao recordarem o contexto político prévio à sua eleição, revelam o descrédito generalizado nas lideranças masculinas que, durante décadas, concentraram poder e mantiveram estruturas excludentes. O sistema político é apresentado como um espaço dedicado à perpetuação de privilégios, em que o interesse coletivo é negligenciado. Essa crítica à gestão patriarcal ultrapassa a simples acusação de incompetência, alcançando uma dimensão estrutural ao denunciar a naturalização da presença masculina no poder e a histórica exclusão das mulheres das decisões públicas. De acordo com o narrador:

> Fáguas era um país maltratado, onde a realidade constantemente desafiava a imaginação. A imprensa marrom estava na moda. Eram muitas histórias de quadrilhas e de narcotraficantes, além de brigas domésticas e abuso de menores. Meninas de dez anos engravidadas pelo padrasto eram tão frequentes quanto roubos e desfalques ao Estado por parte de funcionários públicos, que, em vez de ser [sic] exonerados, eram transferidos de um gabinete a outro. [...] O governo

> dava nojo por ser mafioso e mentiroso, mas no país a vacina contra o nojo era o riso, o cinismo e a ironia. (Belli, 2011, p. 59)

A narrativa revela que o desgaste político no país não decorre apenas da ação de indivíduos, mas da persistência de uma cultura de dominação que se sustenta na desigualdade de gênero. A deslegitimação das autoridades masculinas, portanto, funciona como ponto de partida para a reconfiguração do espaço político a partir de outras referências. A banalização da violência contra meninas, a naturalização da impunidade institucional e o uso do cinismo como resposta coletiva à corrupção revelam a profundidade da crise ética e social enfrentada. A imagem de um país esvaziado de valores coletivos, onde a estrutura patriarcal mantém-se operante mesmo diante do descrédito, reforça a necessidade de se repensar os fundamentos do poder e das relações sociais, elemento central para o projeto político desenvolvido pelas mulheres.

Entre as transformações promovidas durante a gestão de Viviana Sansón, a reformulação da educação cidadã foi uma das primeiras medidas implementadas. A proposta visava a construção de uma cidadania orientada pelo cuidado com o outro, articulando princípios do feminismo às práticas cotidianas da vida em sociedade. Para isso, foi criado o Ministério das Liberdades Irrestritas, responsável por elaborar leis, políticas educativas e comportamentais, voltadas à promoção da liberdade de homens e mulheres.

Sob a liderança da ministra Martina, esse órgão instituiu um programa de formação baseado em noções fundamentais de civismo, que, a partir de uma perspectiva feminista, introduziu o conceito de "cidadania". Nesse novo modelo, os sujeitos foram interpelados como "cuidadãos", termo que reformula a ideia tradicional de cidadão ao incorporar a ética do cuidado como princípio estruturante da convivência coletiva. A proposta buscava instruir que exercer a cuidadania envolvia responsabilidades como pagar impostos, zelar pelo espaço público, contribuir para o bem-estar da vizinhança e cuidar da saúde coletiva, vinculando a cidadania a práticas concretas de responsabilidade social. Para a ministra Martina:

> A educação para a liberdade, como chamava, era uma árdua tarefa. Depois do governo autoritário, a necessidade havia ensinado as pessoas a sobreviver sob pena de se deixar aprisionar, mas não sem antes perguntar: O que vai me dar se eu entrar na prisão? Custou a crer, mas era verdade [...] – A mentalidade do país é a de uma mulher dependente e violentada, percebe? (Belli, 2011, p. 37)

A comparação entre a mentalidade coletiva e a condição de uma mulher violentada evidencia como os legados do autoritarismo permanecem nas disposições subjetivas e sociais da população, atravessadas por relações assimétricas de poder. Essa leitura se alinha à análise de Heleieth Saffioti (2015, p. 39), em *Gênero, patriarcado, violência*, que identifica na estrutura patriarcal uma articulação entre fatores simbólicos e materiais, manifestando-se na separação hierárquica de funções entre os sexos, na distribuição desigual de recursos e na exclusão das mulheres dos espaços de decisão: "o patriarcado, quando se trata de coletividade, apoia-se neste desequilíbrio resultante de um desenvolvimento desigual de *animus* e de *anima* e, simultaneamente, o produz". Ao situar a transformação política como um processo de reeducação coletiva, a narrativa aponta para a necessidade de romper com os padrões internalizados de submissão e dependência, propondo novas formas de imaginar a participação social a partir da autonomia e da partilha.

O sistema político em Fáguas, tal como configurado antes da ascensão das personagens femininas ao poder, sustenta-se em práticas estruturantes da desigualdade de gênero, reiterando o modelo excludente baseado no autoritarismo e na concentração do poder nos mesmos grupos sociais. A ruptura com essa lógica ocorre não por meio de confrontos retóricos ou disputas diretas com os representantes do modelo anterior, mas por uma reestruturação institucional que opera a partir de outras referências de organização social e política, ancoradas na experiência das mulheres.

Essa transformação se manifesta em diferentes frentes. A reorganização do sistema eleitoral, por exemplo, inclui a formação cidadã como critério de qualificação para o voto. Viviana explica que:

> Os eleitores qualificados vão receber aulas especiais de direitos e deveres cidadãos e de funcionamento do Estado, assim como dois seminários anuais sobre os principais problemas do país. O voto dos eleitores qualificados valerá por dois nas eleições presidenciais. (Belli, 2011, p. 40)

A política educacional também é reformulada para incluir temas que historicamente estiveram fora do currículo formal, como a introdução da disciplina de "maternidade" para todos os estudantes, independentemente do gênero. Entretanto, uma das medidas mais expressivas da proposta de reorganização foi a retirada temporária dos homens dos cargos estatais, ação anunciada como necessária para reposicionar o país diante das sucessivas crises administrativas. Viviana recorda que: "A remoção dos maridos começou um mês ou dois após instituído o novo governo" (Belli, 2011, p. 51). Para a presidenta, a medida era necessária, porque "com o consentimento que os votos da maioria lhe davam, via-se obrigada a manejar o leme com firmeza e pôr as mãos na massa de imediato para endireitar o rumo daquela nação" (Belli, 2011, p. 51).

O afastamento dos homens dos cargos públicos não é apresentado como forma de punição, mas como uma suspensão estratégica de um modelo político falido, abrindo espaço para a atuação das mulheres na esfera institucional. Até então excluídas e confinadas ao âmbito doméstico, muitas delas possuíam formação universitária, mas foram impedidas de exercer suas profissões pelas imposições do sistema patriarcal. Mesmo com títulos superiores, trabalharam por apenas um ou dois anos antes do casamento e, em muitos casos, eram isoladas pelos maridos ainda durante a gravidez ou logo após o parto, sendo privadas da participação ativa na vida pública.

O governo implementou políticas voltadas à articulação entre maternidade, trabalho e vida coletiva. Sob uma lógica feminina de organização social, o trabalho passou a ser concebido em torno da família, com creches nos locais de trabalho e horários compatíveis com a amamentação. Essa proposta se insere em um modelo de desenvolvimento centrado na qualidade de vida e no bem-estar coletivo. Viviana Sansón esclarece que: "Fáguas pode ser o plano piloto perfeito de um sistema diferente, proposto por nosso partido: o 'felicismo'. A felicidade per capita e não o crescimento do produto interno bruto como eixo do desenvolvimento" (Belli, 2011, p. 85).

Políticas sociais também são destacadas como instrumentos de reorganização do vínculo entre cidadania e responsabilidade coletiva. No bairro popular descrito na narrativa, os próprios moradores, com apoio do governo, constroem escolas, creches e restaurantes comunitários. A cidadania passa a ser entendida como prática cotidiana de cuidado, como

propõe o Ministério das Liberdades Irrestritas, em que ser cidadã(o) implica também cuidar da saúde, do bairro, da educação e da coletividade.

No campo da saúde, o governo legaliza o aborto com base em argumentos ligados à vida e à autonomia. Com a criação da Lei do Aborto Inevitável, fica previsto garantir que, sejam por razões econômicas, opções de trabalho ou preocupações com o futuro da criança, nenhuma mulher visse o aborto como a única opção necessária. Na gestão atual, a decisão sobre o próprio corpo passa a ser apresentada como um direito inalienável. Segundo a nova Lei: "A decisão é sempre e irrevogavelmente da mulher, porque o corpo é dela" (Belli, 2011, p. 129).

A dimensão cultural também é incorporada à proposta de reorganização social, evidenciando que a transformação política não se limita à estrutura institucional, mas alcança o cotidiano e os modos de convivência. A criação do Ministério de Recreação e Parques exemplifica essa ampliação do escopo governamental, ao propor intervenções nos espaços urbanos com o objetivo de promover o bem-estar coletivo e reeducar a população para o cuidado com o que é comum. A narrativa sugere que o ambiente influencia diretamente as práticas sociais e, portanto, recuperar a beleza e a funcionalidade dos espaços públicos torna possível transformar a relação dos indivíduos com a coletividade.

Ao retratar o colapso do governo masculino como condição para a reconfiguração política, a narrativa aponta para o esgotamento do modelo patriarcal e a emergência de formas alternativas de gestão. Nesse contexto, há um mecanismo de transição, permitindo o reconhecimento do fracasso e abrindo espaço para experiências políticas baseadas em valores distintos. A figura da mulher adquire, assim, protagonismo não como simples substituição, mas como agente de ruptura com os princípios que sustentavam a ordem vigente.

A ascensão do Partido da Esquerda Erótica (PEE) e sua proposta política

A chegada do Partido da Esquerda Erótica (PEE) ao poder, sob a liderança de Viviana, representa uma ruptura tanto política quanto simbólica com as formas tradicionais de dominação. Desde o nome provocador até as propostas apresentadas: "**Estratégia geral:** O que a campanha do PEE pretende é utilizar a seu favor os estigmas que colocaram a mulher à margem da vida política, com o objetivo de gerar uma mudança de paradigma que ponha fim aos desgastados esquemas machistas de dominação" (Belli, 2011, p. 97).

O partido rejeita os modelos clássicos de representação e propõe novas diretrizes baseadas em práticas de cuidado e ação coletiva. A campanha conduzida por Viviana e suas companheiras subverte as lógicas eleitorais convencionais ao priorizar as vivências cotidianas das mulheres como eixo organizacional e a coletividade em oposição ao personalismo político. A presidenta:

> Preferia pensar que a campanha do PEE não só havia desafiado os esquemas de homens e mulheres, mas também conseguira que as eleitoras (mais da metade do eleitorado) finalmente vislumbrasse uma ilusão de igualdade capaz de levá-las a confiar na imaginação do PEE e a dar-lhe a missão de realizar seus desejos. (Belli, 2011, p. 33)

O excerto revela que a mobilização em torno do PEE resulta da ruptura com padrões tradicionais de representação de gênero, ao permitir que as eleitoras identifiquem no partido uma alternativa política orientada por suas próprias experiências. A expressão "ilusão de igualdade" não aponta para uma conquista consolidada, mas para o surgimento de um imaginário possível,

que impulsiona a participação política feminina e direciona expectativas por transformação. Nesse contexto, o gesto de confiança das eleitoras não se fundamenta em promessas abstratas, mas na possibilidade de ressignificar a presença das mulheres no espaço público.

Viviana Sansón não é retratada como uma figura carismática isolada, mas como parte de uma coletividade de mulheres que compartilham decisões e responsabilidades. A liderança se constitui como um processo colaborativo, sustentado por práticas que rejeitam a centralização e que propõem novas formas de exercer o poder. Sua centralidade advém da habilidade de mobilizar afetos, articular propostas e sustentar uma liderança colaborativa. Essa perspectiva rompe com a concepção de autoridade hierárquica e masculina que, conforme analisa Flávia Biroli (2016) no capítulo "Divisão sexual do trabalho e democracia", valorizar modelos horizontais de organização e experiências historicamente invisibilizadas:

> As formas da construção do feminino a ela relacionadas fazem com que as mulheres, por serem mulheres, tenham menores chances de ocupar posições na política institucional e de dar expressão política, no debate público, a perspectivas, necessidades e interesses relacionados a sua posição social. (Biroli, 2016, p. 721)

A proposta política do PEE, ao reorganizar a vida pública com base nas vivências femininas, subverte a dicotomia entre o espaço doméstico e o político. Práticas antes restritas ao âmbito privado, tornam-se fundamentos de um novo modelo societal. Essa reformulação dialoga com Maria Amélia Teles (1999, p. 11), que defende, no livro *Breve história do feminismo no Brasil*, uma atuação política feminista voltada às opressões cotidianas e às resistências construídas nas margens do sistema: "Dessa forma, o feminismo tem também um caráter humanista: busca a libertação das mulheres e dos homens, pois estes têm sido vítimas do mito do macho, que os coloca como falsos depositários do supremo poder, força e inteligência".

A liderança de Viviana configura-se como um exercício político que recusa a lógica da dominação e da disputa permanente, priorizando o diálogo e a corresponsabilidade, proposta do PEE que não se limita a substituir o poder masculino por um feminino com os mesmos moldes, mas busca transformar o próprio conceito de poder, desvinculando-o da coerção e da violência institucional:

> A covardia era sinal de saúde em Fáguas, onde, por tantos anos, o culto ao heroísmo encorajava as pessoas a morrerem pela pátria. O martirológio era uma patologia que se repetia de geração em geração. Os mortos eram honrosos, mas os vivos não valiam porra nenhuma. Tenha dó. O mundo estava anos-luz à frente, e eles se dedicando a esse tipo de necrofilia. É tão masculino o culto da morte! [...] Passamos muito tempo nos arrependendo de ser mulheres – dizia – e tratando de demonstrar que não somos, como se ser mulher não fosse nossa principal força, mas agora chega. Vamos pegar cada estereótipo feminino e levá-lo até as últimas consequências. (Belli, 2011, p. 36; 38)

Esse trecho evidencia uma crítica profunda à valorização da violência, do sacrifício e da dominação que caracterizam o modelo patriarcal tradicional, construído em torno do heroísmo masculino e da exaltação da morte como valor supremo. A narrativa propõe uma ressignificação dos estereótipos femininos, convertendo-os em potenciais formas de poder que

rompem com essa lógica hegemônica. Ao questionar o culto à morte e ao heroísmo, a protagonista desloca a força para a identidade feminina, propondo uma estratégia política que valoriza a vida, o cuidado e a subversão das normas dominantes.

Essa perspectiva se articula com a análise de Saffioti (2015, p. 57), ao afirmar que as relações patriarcais "contaminam toda a sociedade", atravessando tanto a esfera privada quanto o próprio Estado, mostrando a necessidade de uma transformação estrutural do poder e das relações sociais para que se efetive uma reorganização menos violenta e mais inclusiva.

Reescrevendo o futuro: utopia, resistência e protagonismo feminino

Ao longo do século XX, com o fortalecimento da escrita de autoria feminina, voltada para dimensões sociais e políticas, tornou-se mais recorrente a elaboração de narrativas literárias críticas às estruturas de poder e às desigualdades de gênero. Essas narrativas passaram a evidenciar as múltiplas formas de opressão masculina, a questionar o machismo em suas expressões cotidianas e institucionais, e a destacar personagens femininas com posturas insurgentes. A utopia feminista surge como uma das estratégias narrativas mobilizadas para imaginar alternativas ao legado patriarcal presente nas tradições literárias dominantes.

O conceito de utopia começou a ser explorado na literatura com a publicação do romance *Utopia*, de Thomas More, em 1516. Nessa narrativa, More idealiza uma sociedade fictícia marcada pela igualdade, justiça e organização racional. A partir dessa proposta, consolidou-se um novo gênero literário dedicado à representação de comunidades imaginárias estruturadas de maneira idealizada, onde a harmonia social e a ordem política são elementos centrais. Segundo aponta Ildney Cavalcanti (2005), a utopia costuma estar associada a um lugar inexistente, sendo reinterpretada, no contexto atual, a partir de uma perspectiva feminista.

As utopias elaboradas por mulheres não devem ser interpretadas apenas como expressões do imaginário ou da fantasia. Conforme apontado por Susana Funck (1993), no capítulo "Feminismo e utopia", elas atuam como despertar da consciência feminina, abrindo caminho para novas formas de transformação pessoal e coletiva. Essas narrativas desafiam não apenas as estruturas políticas consolidadas, mas também questionam o senso comum, os mitos e os estereótipos construídos em torno do feminino. Frequentemente, propõem modelos de sociedade inéditos, nos quais a posição da mulher é subvertida e fortalecida, criando realidades alternativas em que elas detêm poder, autonomia em relação aos homens e uma convivência harmoniosa com a natureza.

A construção de Fáguas como uma sociedade alternativa, governada somente por mulheres, posiciona *O país das mulheres* (2011) como uma narrativa utópica em diálogo direto com os debates contemporâneos sobre gênero e poder. A utopia não escapa dos impasses do presente, ao contrário, reelabora os conflitos históricos a partir de uma perspectiva crítica e propositiva. O exercício do poder pelas mulheres não é representado como solução definitiva, mas como ensaio de uma nova lógica de organização social, sustentada em princípios distintos daqueles tradicionalmente associados ao modelo patriarcal:

> Há um ano funcionava no bairro o sistema de cozinha rotativa, que nascera da ideia de aliviar o trabalho doméstico. As famílias, homens e mulheres, se revezavam na preparação do jantar, que era servido na casa comunitária construída por todos e que funcionava também como centro

> de reuniões e sala de aula para as turmas de alfabetização. Se nós mulheres, tivéssemos organizado o mundo, o trabalho não estaria segregado da família, estaria organizado em torno dela. (Belli, 2011, p. 25)

A narrativa propõe uma reestruturação das relações sociais a partir de práticas cotidianas de solidariedade, deslocando o centro da vida coletiva para o espaço doméstico-comunitário, tradicionalmente desvalorizado pelas estruturas patriarcais. A integração entre trabalho, educação e convivência social sugere uma crítica à cisão entre produção e reprodução, característica da divisão sexual do trabalho, ao mesmo tempo em que valoriza formas alternativas de organização social baseadas na reciprocidade e no cuidado mútuo.

A experiência utópica da narrativa revela o que Biroli (2016, p. 746) identifica como necessidade de reorganização do poder a partir da inclusão de saberes historicamente marginalizados. O projeto político do PEE se ancora na valorização do cuidado, na promoção da coletividade e na escuta ativa, práticas frequentemente deslegitimadas nos discursos políticos tradicionais. Nesse cenário, a presença feminina no poder assume um papel de enfrentamento aos modelos hegemônicos de autoridade e propõe outra forma de imaginar o futuro coletivo, deslocando os fundamentos da governança para práticas éticas, afetivas e sociais sustentadas por uma visão transformadora de mundo.

Essa utopia se constrói, ainda, em sintonia com o que Saffioti (2015, p. 102) define como resistência estrutural das mulheres, articulada não apenas como reação ao patriarcado, mas como proposição ativa de novos modos de vida. Ao representar mulheres em posição de liderança, o romance tensiona os limites do possível e projeta uma transformação que parte das margens do sistema para contestar seu centro. A narrativa, ao inserir documentos fictícios, legitima essa diversidade de vozes e práticas políticas, reforçando a ideia de um poder compartilhado e construído a partir da experiência cotidiana.

Nesse percurso, a narrativa elabora uma crítica ao exercício do poder ao rejeitar os modelos de autoridade centrada somente nos homens. O futuro delineado não pressupõe a ausência de conflitos, mas desloca as formas de gestão desses embates, sugerindo que um governo estruturado a partir do feminino não anula tensões sociais, mas reorganiza suas condições de manifestação.

A combinação entre crítica social, imaginação utópica e ação política posiciona o romance como uma narrativa de resistência e invenção. Sua proposta de reorganização do poder atua como ferramenta analítica frente às desigualdades de gênero persistentes, valorizando o papel ativo das mulheres como agentes de transformação profunda.

A chegada de Viviana Sansón à presidência marca o início de uma política simbólica e disruptiva: a retirada temporária dos homens das esferas públicas e políticas, direcionando-os ao espaço doméstico, lugar historicamente atribuído às mulheres. Como afirma a narrativa: "Viviana propôs um Estado ginocrático, nem um único homem nas dependências dos ministérios, das entidades autônomas, dos órgãos de poder, pelo menos por seis meses" (Belli, 2011, p. 86). Essa medida não constitui um essencialismo biológico, mas uma ação estratégica de ruptura com a lógica patriarcal, visando instaurar uma nova racionalidade governamental fundada em experiências e valores vinculados ao feminino.

A ambientação da ficção, marcada por símbolos como o vulcão Mitre, reforça a articulação entre as dimensões concretas e simbólicas da mudança social. O Ginocentrismo, idealizado por Viviana e pelas integrantes do PEE, propõe um novo paradigma em que os princípios tradicionalmente associados ao feminino se tornam centrais para a organização política.

A inserção crescente das mulheres no espaço público se intensifica à medida que elas conquistam os meios de comunicação e contestam discursos naturalizados pelo machismo. Viviana recorda que:

> Discutia-se se o poder exercido pelas mulheres seria diferente, se o erotismo era diferente da pornografia ou se a esquerda ainda tinha razão de ser. O melhor de tudo foi que, quando os comentaristas e jornalistas revelaram-se trogloditas, traindo seus esforços em parecer homens modernos, as mulheres tomaram a discussão para si e expuseram com veemência e surpreendente simplicidade seu desgosto e a incredulidade no fato de os homens considerarem natural a divisão dos sexos, que às mulheres prescrevia a exclusão, a exploração e uma infinidade de desvantagens. (Belli, 2011, p. 93)

Esse trecho evidencia como o romance projeta um deslocamento no campo discursivo, ao permitir que as personagens femininas não apenas ocupem os espaços de fala, mas também desestabilizem os sentidos atribuídos historicamente às relações de gênero. A reação das mulheres frente ao discurso conservador de jornalistas e comentaristas simboliza uma ruptura com a lógica da exclusão simbólica e da autoridade masculina sobre os temas de interesse público. Ao assumirem o protagonismo na formulação e condução dos debates, elas não apenas contestam a naturalização da desigualdade, mas também afirmam sua capacidade de produzir sentidos e organizar a vida coletiva com base em novas premissas.

A ressignificação do termo "erótico" na história opera como uma chave crítica: ele deixa de ser entendido em sua conotação vulgarizada e passa a representar uma energia vital, criativa e politicamente subversiva, capaz de questionar as estruturas erigidas pela misoginia e pelo preconceito e de fomentar uma reorganização social baseada na equidade. Nesse contexto, o discurso feminino emerge como força transformadora, reafirmando que o poder exercido por mulheres não se configura como mera inversão do domínio masculino, mas como uma alternativa radical que reestrutura as bases simbólicas e institucionais da sociedade.

Na crítica literária feminista, as utopias elaboradas por autoras têm conquistado relevância por expandirem as possibilidades do pensamento utópico, como *Uma mulher no limiar do tempo* (1976), de Marge Piercy, e *Herland* (1979), de Charlotte Perkins Gilman, que reavaliam instituições e práticas políticas a partir de uma perspectiva feminina, deslocando o olhar sobre o poder e suas formas de reprodução. Inseridas em contextos de dominação histórica, esses romances, assim como o livro analisado nessa pesquisa, articulam corpo, território e experiência como eixos estruturantes de resistência e reinvenção social.

Sob essa ótica, os estudos feministas e utópicos permitem novas leituras das experiências das mulheres, revelando realidades historicamente invisibilizadas. A crítica ao patriarcado, portanto, não se configura como oposição binária ao masculino, mas como uma reorganização da convivência entre as mulheres, pautada pela valorização das diferenças e pela construção de alternativas baseadas na colaboração e na justiça social.

A narrativa realiza esse movimento ao propor uma reestruturação social que enfraquece as bases do patriarcado por meio de ações concretas no presente. A atuação de Viviana Sansón e do PEE representa um impulso para práticas políticas feministas que, ao mesmo tempo que desestabilizam as estruturas opressivas, abrem espaço à multiplicidade das vozes femininas. Nesse processo, sujeitos historicamente silenciados passam a ocupar o centro da arena política e simbólica, contribuindo para redefinir a ordem vigente.

Considerações finais

A análise de *O país das mulheres* (2011) revelou como a narrativa mobiliza elementos históricos, políticos e sociais para apresentar uma proposta de reorganização do poder centrada na experiência feminina. A presidência de Viviana Sansón e a atuação do Partido da Esquerda Erótica (PEE) evidenciam um experimento de ruptura com os modelos tradicionais de governança, promovendo uma reconfiguração dos espaços de decisão fundamentada em valores distintos daqueles historicamente vinculados ao patriarcado. O governo exclusivamente feminino, concebido como medida emergencial, funcionou como um deslocamento simbólico e prático das estruturas hegemônicas, estabelecendo outra lógica para o exercício da autoridade política.

O romance não se limita a propor a inversão de papéis entre gêneros, mas evidencia as formas estruturais de exclusão e dominação inscritas nas instituições sociais, buscando subvertê-las por meio da incorporação de práticas e saberes marginalizados. A narrativa demonstra que o poder, ao ser articulado a partir de novas referências, pode gerar formas alternativas de organização social, sem replicar as dinâmicas de dominação. Essa abordagem articula uma crítica às estruturas existentes e apresenta alternativas ancoradas nas experiências cotidianas e na memória coletiva das mulheres de Fáguas.

Inserido no campo das utopias literárias, o romance se diferencia ao partir do ponto de vista feminino, sem desconsiderar os impasses e contradições envolvidos em processos de transformação social. A ressignificação do erótico como energia política e criativa funciona como articulação entre o desejo de mudança e a prática da construção de novos espaços políticos. A experiência descrita na história não aponta para um modelo fechado, mas para uma abertura epistemológica e política: a possibilidade de conceber formas de vida coletiva em que a diferença de gênero não fundamentasse a desigualdade, mas contribuísse para a elaboração de relações sociais pautadas na pluralidade de saberes.

O estudo dessas utopias femininas revela-se fundamental para a compreensão das tensões entre poder, gênero e política, ao evidenciar as maneiras pelas quais imaginários alternativos questionam e reformulam as bases do convívio social. Tais narrativas contribuem para ampliar os horizontes da teoria política e dos Estudos de Gênero, ao apresentar propostas que rompem com a naturalização das hierarquias patriarcais e exploram possibilidades de reorganização social inclusiva. No campo literário, esse tipo de produção expande os limites da ficção utópica tradicional, incorporando dimensões interseccionais e políticas que dialogam com as demandas contemporâneas por justiça social e igualdade.

Dessa forma, a análise do romance oferece uma contribuição significativa para o debate acadêmico ao demonstrar como a literatura pode ser um espaço de reflexão crítica sobre a organização do poder e as possibilidades de transformação social. Além disso, ao dar voz a perspectivas historicamente marginalizadas, essas narrativas possibilitam o reconhecimento e a valorização de experiências diversas, essenciais para o desenvolvimento de práticas políticas que contemplem a pluralidade e promovam mudanças estruturais.

Referências

BELLI, Gioconda. **O país das mulheres**. Tradução de Ana Resende. Campinas, SP: Verus, 2011.

BIROLI, Flávia. Divisão Sexual do Trabalho e Democracia. **Revista de Ciências Sociais,** Rio de Janeiro: v. 59, n. 3, p. 681-719, 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/dados/a/kw4kSNvYvMYL6fGJ8KkLcQs/?format=pdf&lang=pt Acesso em: 25 de fev. de 2025

CAVALCANTI, Ildney. "You've been framed": O corpo da mulher nas distopias feministas. In: BRANDÃO, Izabel. (Org.). **O Corpo em Revista: Olhares Interdisciplinares.** Maceió: Edufal, 2005, p. 83-98

FUNCK, SUSANA BORNÉO. Feminismo e Utopia. **Estudos Feministas,** Florianópolis: *JSTOR,* vol. 1, no. 1, 1993, p. 33-48. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/43904446. Acesso em 12 jun. 2025.

MORE, Thomas. **A utopia.** Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005

SAFFIOTI, Heleieth. **Gênero, patriarcado, violência.** 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

TELES, Maria Amelia de Almeida. **Breve história do Feminismo no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

A MATERNIDADE EM *O CÉU PARA OS BASTARDOS*, DE LILIA GUERRA
The maternity in *O céu para os bastardos* by Lilia Guerra

Ana Carolina Morais de Souza[1]
https://orcid.org/0009-0009-9647-6073
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Paulo Henrique Pressotto[2]
https://orcid.org/0000-0001-5625-4526
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul

Introdução

O céu para os bastardos (2023), da escritora e auxiliar de enfermagem Lilia Guerra, é um romance sensível que se passa majoritariamente na favela de Fim-do-mundo. Narrado por Sá Narinha, uma empregada doméstica com mais idade e muito castigada pelo tempo e pela vida difícil, que gostaria de no futuro se tornar escritora. Assim, escreve, em seus cadernos, sobre a vida que leva, principalmente sobre suas rememorações do passado e o presente em sua comunidade.

Entre as idas à parte nobre da cidade para trabalhar na casa de sua patroa rica e esnobe, Sá Narinha fala muito sobre drama pessoal também: o de ter um filho assassino. Júlio César, seu filho, aparece na narrativa preso por ter atacado sua esposa, deixando-a à beira da morte, a qual, infelizmente, falece pouco depois de muito sofrer no hospital. Por esse fato, a nora da narradora deixa Julinha, a filha, com seu cruel algoz.

Entre sentimento de culpa e sofrimento pela nora morta e pelo afastamento da neta, Narinha vai tecendo sua narrativa, apresentando os becos e personagens singulares de Fim-do-Mundo. O romance de Lilia Guerra se apresenta como uma história singular e potente que escancara muito da realidade na sociedade atual, fazendo-nos refletir.

O presente trabalho objetiva analisar a figura materna de Sá Narinha a partir da noção de maternidade como estrutura de opressão interseccional, articulando as experiências de arrependimento e julgamento público à construção social da maternidade em contextos racializados e empobrecidos em **O céu para os bastardos**. A análise interpretativa dessa obra de ficção nacional contemporânea é amparada em revisão bibliográfica e conceitos teóricos como os de Donath (2024), para discutir o arrependimento materno; Iaconelli (2023) e Badinter (2024), para refletir sobre a construção social da maternidade; e ainda em Collins (2019), para abordar a interseccionalidade.

Assim, busca-se evidenciar como essa narrativa subverte as concepções tradicionais sobre a maternidade, propondo um olhar crítico sobre os impactos sociais e emocionais. Com

[1] Discente de graduação em Letras - Habilitação Português/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul - UEMS. Desenvolve Projeto de Iniciação Científica, vinculado ao curso de Letras, na área de Estudos Literários. Participa do Grupo de Estudo e Pesquisa Interinstitucional: Crítica feminista e autoria feminina: cultura, memória e identidade. anacarolinamoraissouza@gmail.com

[2] Graduação em Letras pela Unesp, mestre em Letras pela Unesp, doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Docente do curso de Letras Português/Espanhol da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul -UEMS/ Dourados. paulopressotto@gmail.com

isso, almeja-se que, para além do objetivo principal e dos debates levantados com este trabalho crítico, seja possível divulgar ainda mais obra e autora para público e crítica nacionais.

Mulher negra e maternidade

Sá Narinha, é uma grande amante de sua gente, de sua comunidade (a favela de Fim-do-Mundo), por conhecer as dificuldades que enfrentam as pessoas dali, até as cenas mais simples lhe enchem os olhos e alegram a alma:

> Coisa que me adoça é ver pessoas comprando comida. Para muita gente, ter dignidade é botar a sacola debaixo do braço e ir à feira. Nem que seja na hora da xepa. É escolher uma bacia de jiló, um pé de alface. É ter com que esfregar a roupa, antes de estender na corda (Guerra, 2023, p. 66).

E, por amar tanto seu lugar na terra, é por isso que Narinha denuncia em diversas páginas o abandono do sistema, os roubos, o descaso dos ricos e todos os males e augúrios que sofrem os pobres da favela:

> Mesmo sendo domingo, a linha Centro/Fim-do-Mundo sai abarrotada. Poucos carros em serviço. Sempre. E os que rumam para Fim-do-Mundo não são confortáveis como os que circulam nos bairros em que moram os grã-finos (Guerra, 2023, p. 11).

Desse modo, entre denúncias e relatos da beleza do lugar que mora e da gente que ama, Sá Narinha vai rememorando também a infância e os diversos personagens que passam por aqueles becos e vielas. Contudo, o que mais a marca é sem dúvida o crime cometido por seu filho, Júlio César, ato este que lhe tira totalmente a paz e lhe assombra todos os dias:

> Por causa de Júlio César, até o gosto de voltar para casa eu perdi. Mesmo nos fins de semana de folga. Sonhei tanto com o momento em que poderia me dedicar aos cuidados de Julinha, de outros netinhos que viessem e atender aos de minha aldeia, onde sempre fui respeitada. Me encheu de soberba o título que adquiri na redondeza. De Maria Expedicionária me tornei Sá Narinha. Conhecedora das plantas, procurada para receitar banhos e garrafadas. Por ironia, acabei amanhando erva daninha. Não soube reconhecer que se tratava de folha venenosa, raiz malfazeja. Reguei. Fortifiquei. Perdi a dignidade. Passei a andar de cabeça baixa na vila onde vivi por tantos anos (Guerra, 2023, p. 24).

Sá Narinha se ressentia pelo crime do filho, encontrava-se arrependida daquela maternidade que gerou um assassino de uma boa mulher que lhe dera uma grande felicidade que era Julinha, sua neta, e ainda lhe deixara com uma má fama na comunidade, enfim, desgraçara seu nome:

> Não havia quem pudesse repartir comigo o fardo de ser a genitora de um assassino. Era um castigo. Certo que era. O pai de Júlio não queria que ele nascesse. Ofereceu dinheiro para eu me virar e tudo. Fui teimosa. Quis bancar a redentora. E Julinha? Filha de assassino. E do assassino da própria mãe (Guerra, 2023, p. 86).

Sobre o arrependimento e a dor pelo filho que se desvia do caminho moral e socialmente aceitável, Donath pontua que:

> Como o arrependimento é uma postura emocional controversa de maneira geral e como a condição de mãe é sagrada em diversas sociedades em particular, arrepender-se de ser mãe é considerado impensável na economia de normas afetivas da maternidade, à exceção de duas circunstâncias não normativas: lamentar não ter tido filhos ou ter tido filhos que se desviaram do caminho moral ou legal, mas não a experiência subjetiva da maternidade per se. Portanto, o arrependimento só é concebível devido a um resultado final – a ausência de filhos ou um filho "com problemas" –, mas não com a experiência emocional de uma mãe, um ser que tem direito a suas próprias emoções (Donath, 2024, p. 82-83).

Ou seja, apesar de toda dor que essa mãe enfrenta e do arrependimento que encara, ainda assim não lhe é permitido externalizar a raiva e sentimentos negativos relativos a sua prole, pois, como afirma Iaconelli (2023), existem mães de primeira e de segunda classe, e isso faria com que Narinha fosse vista como uma "má mãe". E, por isso, a sociedade continua a cobrar que esta mulher tenha boas atitudes com aquele rapaz que Sá Narinha não queria mais ser ligada:

> – Vai visitar o seu filho, Maria?
> – Não, senhora.
> – Mas algum dia terá que ir.
> – Nunca pisei em chão de cadeia. Não é depois de velha que vou fazer isso (Guerra, 2023, p. 34).

A ideia de que apesar de qualquer coisa o vínculo afetivo materno precisa perdurar, e ser maior que tudo, permeia o imaginário coletivo e está junto com o instinto materno e o infinito materno que são desmistificados por Badinter (2009, 2024) e Iaconelli (2023), que demonstram claramente o quanto tais proposições são construções sociais criadas com objetivos sociais e econômicos específicos.

Ao longo do romance, Narinha afirma que sua irmã, Mira, era quem fazia todas as vontades de seu filho e o amava sem precedentes. Após o crime, seu coração se endurece de vez e em certa conversa com a irmã, a mulher afirma: "Mira, espero que você me perdoe. Mas não movo uma palha pra favorecer nada que se refira ao Júlio César" (Guerra, 2023, p. 78). Afinal, ela não está disposta a ajudar e perdoar alguém que fez tão mal a outra pessoa inocente, mas isso a sociedade não entende e não entende também o perdoar totalmente.

Mães de assassinos passam pelo crivo da opinião pública e são hostilizadas pelos crimes cometidos pelos filhos, algumas são chamadas de relapsas e coniventes, outras são perdoadas por amarem demais a prole, mas ninguém fica impune ao julgamento alheio que reverbera e faz com que elas mesmas passem a se culpar. Nesse sentido, segue o que diz Sá Narinha:

> Depois do que aconteceu, me enxergo eternamente sentada à frente de um juiz, no tribunal. Ré. Cercada de jurados que avaliarão minhas culpas. Espero ser condenada. Preciso urgentemente cumprir minha pena. Numa colônia bem distante daqui (Guerra, 2023, p. 25).

A mãe de um caso real, Susan Klebold, afirma que: "Daria minha vida para consertar o que aconteceu nesse dia. De fato, a daria sem pensar em troca de qualquer outra das vidas perdidas". Klebold era a mãe de Dylan um dos autores do massacre de Columbine[3] nos Estados Unidos. Pensamento muito similar ao de Sá Narinha que também gostaria de morrer para não ter que lidar com a culpa que a persegue: "Quanta coisa eu podia ter evitado, não fosse meu capricho. Fiz questão de mostrar que fazia e desfazia, sem precisar de homem. Se ao menos eu pudesse morrer também" (Guerra, 2023, p. 86).

Quanto ao que Sá Narinha relata como capricho e demonstração de poder, pode-se compreender o que coloca a socióloga Orna Donath:

> A maternidade, porém, não lhe proporcionará apenas um sentido de pertencimento, mas também permitirá que se sinta dona de algo, algo por meio do qual pode reivindicar um privilégio que a cultura lhe negou, uma vez que vai ter autoridade sobre os filhos em vez de se submeter à autoridade do mundo (Donath, 2024, p. 28).

Esta é uma das recompensas desejadas da maternidade, uma pequena fatia de poder que lhe fora negada pela sociedade patriarcal. O fato de poder escolher dar à luz e depois ter plenos poderes sobre aquela vida até a fase adulta gera em muitas mulheres um grande êxtase. Ademais, para Narinha naquele momento, havia a necessidade de provar para aquele homem, para o genitor da criança que gestava, que conseguia sim criar uma criança sozinha, que seria capaz mesmo sendo uma mulher pobre e solteira, ela não precisava dele e não faria um aborto com o dinheiro dado por ele, e que voltasse para seu casamento.

Quanto à forma como a sociedade encara as mães de assassinos, recentemente houve o caso de uma mãe que foi também condenada por causa do crime do filho nos Estados Unidos:

> Um júri nos Estados Unidos, em uma decisão inédita, responsabilizou criminalmente nesta semana a mãe de um atirador em massa de 15 anos pela morte de quatro estudantes em uma escola do Ensino Médio. Sete pessoas ficaram feridas (Halpert, 2024).

[3] "Em 20 de abril de 1999, Dylan Klebold e seu amigo Eric Harris atiraram contra seus colegas do Colégio Columbine, no Colorado (EUA), matando 12 estudantes e um professor. Muitos outros ficaram feridos" (Bargueño, 2016), o crime ficou conhecido como o massacre de Columbine.

O que nos diz uma sentença como essa? Qual o papel da mãe em tudo isso? Da mãe, porque a reportagem continua com: "O pai do menino, James, enfrenta um julgamento separado pelas mesmas acusações. Ele se declarou inocente" (Halpert, 2024). Obviamente que existem crimes de tipos diferentes que dão sinais diferentes para os pais, mas, nesse caso, Sá Narinha chega a relatar no romance que sabia o quão o filho era ciumento, tendo ciúmes da própria filha com sua esposa, quando o casal com a criança sai da casa de Narinha e Mira, ela sabe que foi para afastá-las de suas vidas privadas, que ele queria ter ainda mais posse sobre a mulher, sabia que aquilo poderia acabar em tragédia e mesmo assim não soube como agir direito.

Mas não é porque não soube agir de forma que evitasse o pior que a culpa deva recair sobre si, que o fato de ter gerado alguém que tirou a vida de outrem faz dela uma cúmplice, mesmo assim, vemos passagens como:

> Botei no mundo um indivíduo capaz de tamanha brutalidade. A anomalia saiu de dentro de mim. Formou as carnes em minhas entranhas, se fortaleceu à custa de meu sangue. Com meu suor. Sou cúmplice do crime que ele executou. Antes eu não tivesse parido (Guerra, 2023, p. 35).

E esse sentimento de culpa vai ao encontro do que afirma Donath ao mostrar como a sociedade nos faz sentir enquanto mulheres:

> Dizem-nos que devemos interpretar nossa história pessoal como produto de escolhas individuais, como se fôssemos as donas exclusivas do direito autoral sobre o roteiro de nossa vida, as proprietárias exclusivas dos direitos autorais sobre quaisquer infortúnios e tragédias. É o que nos dizem, ao mesmo tempo que são camufladas normas estritas, corpos de conhecimento moral, discriminações e poderosas forças sociais que afetam profundamente a nós, mulheres, e as decisões que tomamos (Donath, 2024, p. 30-31).

Sá Narinha não é a proprietária exclusiva de todo e qualquer infortúnio e tragédia que se abate sobre sua vida, o crime de Júlio César é o crime cometido e que deve ser pago por Júlio César. Obviamente que Narinha pode sim se arrepender de sua maternidade, apesar dos tabus envolvidos nessa questão, mas que o faça por si e não por um crime alheio. É preciso, claro, compreender o quanto o arrependimento afeta esta mulher e bagunça com seu interior e sua mente. Segundo Donath:

> O arrependimento é uma postura emocional que pode ser acompanhada de uma confusão e de um sofrimento enormes. Para as mulheres que se arrependem de ser mães, pode ser intolerável, pois elas têm que lidar não apenas com seu contínuo sofrimento, mas se ressentem de quase todas as possibilidades de falar sobre o que sentem, uma vez que o arrependimento não deve ser associado à maternidade (Donath, 2024, p. 69).

O julgamento popular, a ideia cristalizada no imaginário cultural coletivo é de que instinto e amor materno existem e que mesmo com qualquer intempérie eles persistirão. Assim, mesmo em casos extremos como o de Sá Narinha, a sociedade está pronta para julgar. Ainda segundo Dontah:

> Nas poucas ocasiões em que o tema das mulheres que se arrependeram de ser mães foi abordado na internet nos últimos anos, a tendência foi ele ser visto como objeto de descrença, ou seja, algo que tinha sua existência negada, ou como objeto de fúria e distorção. As mães que se arrependiam eram rotuladas como mulheres egoístas, dementes e transtornadas, seres humanos imorais que demonstram que vivemos em uma "cultura da lamentação" (Donath, 2024, p. 11-12).

Para além do amor materno, é importante salientar a interseccionalidade dessa maternidade de Sá Narinha, pois há a questão de raça e classe. Como uma mulher negra e pobre, sua maternidade distingue-se totalmente de outras (Iaconelli, 2023). Como exemplo de racismo e classismos, ao ler a matéria sobre Columbine para o presente artigo, foi encontrado o seguinte trecho:

> A ideia que está por trás da história da senhora Klebold é que seu drama poderia ter acontecido com qualquer um. Era uma mãe normal: não um desses **pais e mães disfuncionais** que **vivem em um trailer** em um **bairro periférico**. Educados e de classe média (Bargueño, 2016, *grifos nossos*)

A matéria está falando sobre um massacre em uma escola norte-americana, e a reportagem faz questão de pontuar o quão diferente é este assassino e sua família por serem brancos, educados e de classe média. Patricia Hill Collins pontua sobre o dito modelo da família tradicional:

> Existe um ideal tradicional de família no centro dos debates sobre os valores familiares. Formadas por uma combinação de laços conjugais e de sangue, as famílias "normais" consistiriam em casais heterossexuais, racialmente homogêneos, que geram filhos biológicos. Tais famílias devem ter uma estrutura de autoridade específica, a saber, encabeçada por um pai que ganhe um salário adequado à família, uma esposa e mãe que fique em casa, e filhos. Idealizada como refúgio privado do mundo público, a família tradicional seria unida por laços emocionais de amor e carinho (Collins, 2019, p. 102).

Dessa forma, seguindo esta lógica, a família de Sá Narinha, composta por sua irmã que nunca se casou e por seu filho, que em dado momento é preso, é completamente disfuncional e não merece ser considerada sequer como família para os estereótipos do patriarcado branco. Essa mulher, que todos os dias serve a mesa de uma senhora branca de classe alta, sabe bem que a sua composição familiar destoa do "modelo tradicional", e é importante compreender as dores que tais percepções podem gerar e minar na autoestima do indivíduo (Souza, 1983; Fanon, 2020).

Collins destaca ainda que: “Opressões interseccionais de raça, classe, gênero e sexualidade não poderiam continuar a existir sem justificativas ideológicas poderosas” (Collins, 2019, p. 135). E para sustentar tais ideologias são necessários estereótipos e modelos que sustentem tais ideias, assim, a autora segue e denuncia que:

> Como parte de uma ideologia generalizada de dominação, as imagens estereotipadas da condição de mulher negra assumem um significado especial. Dado que a autoridade para definir valores sociais é um importante instrumento de poder, grupos de elite no exercício do poder manipulam ideias sobre a condição de mulher negra. Para tal, exploram símbolos já existentes, ou criam novos (Collins, 2019, p. 135).

Patricia Hill Collins evidencia que a manutenção das opressões estruturais depende da circulação de estereótipos que naturalizam desigualdades. No caso das mulheres negras, essas imagens operam como dispositivos ideológicos que reduzem suas experiências à maternidade compulsória, à abnegação e ao sofrimento, mascarando a violência racial e de classe que atravessa suas vidas. A figura da "mãe forte", "resistente" ou "cuidadora por natureza" não é apenas um mito – é um mecanismo de contenção e silenciamento.

Ao articular raça, classe e gênero, a interseccionalidade mostra que a maternidade, para mulheres negras periféricas como Sá Narinha, não pode ser compreendida nos mesmos moldes das mulheres brancas burguesas analisadas por Badinter. Em vez de espaço de realização subjetiva, a maternidade torna-se, muitas vezes, um território de vigilância, julgamento moral e responsabilização social. Assim, o texto de Lilia Guerra explicita como a vivência materna de Sá Narinha é atravessada por expectativas impossíveis e por uma culpa socialmente construída, que ecoa a estrutura de dominação denunciada por Collins.

Posto isso, podemos compreender que a leitura de **O céu para os bastardos** exige uma abordagem crítica que vá além da descrição temática da maternidade e de seu sofrimento. A personagem Sá Narinha não apenas expressa dor e arrependimento, mas encarna as contradições estruturais de um sistema que deposita sobre as mulheres, especialmente as negras e periféricas, a responsabilidade moral por tudo aquilo que foge à norma. Sua experiência não é singular — é estruturada historicamente por mecanismos que racializam a culpa materna e a transformam em destino biográfico. Analisar essa figura requer, portanto, deslocar o foco do juízo pessoal para a crítica dos dispositivos sociais que organizam essa culpa.

As teorias de Donath (2024), Badinter (2009, 2024) e Iaconelli (2023), embora fundamentais para pensar a construção e o desmonte do mito da maternidade, não são neutras. Todas operam dentro de tradições discursivas marcadas por suas condições de produção – e, por isso, seus limites devem ser expostos. A aplicação de suas ideias à experiência de uma mulher negra da favela de Fim-do-Mundo só é válida quando mediada por uma crítica interseccional que revele o quanto essas teorias falham em captar as especificidades raciais e de classe. Não se trata de rejeitá-las, mas de confrontá-las com a realidade encarnada por personagens como Sá Narinha, cujas dores não são apenas psíquicas ou afetivas, mas políticas.

A obra de Guerra não oferece uma narrativa de redenção ou superação da maternidade, mas sim um campo de ruínas: o fracasso da idealização materna, a impossibilidade de expiar a culpa, a falência do modelo de família hegemônico. Nesse sentido, a narrativa não deve ser lida como ilustração das teorias do arrependimento, mas como

contratexto: é na ambivalência dos sentimentos e na resistência à reconciliação que o romance firma sua força política. Sá Narinha não é "mãe má", tampouco "mãe boa". Ela é uma mulher em conflito com um sistema que a nomeia, vigia e condena.

Patricia Hill Collins (2019) oferece, nesse contexto, uma chave crítica incontornável. Ao mostrar como a maternidade negra é moldada por estereótipos e expectativas que não recaem sobre outras mulheres da mesma forma, a autora expõe a matriz ideológica que naturaliza o julgamento moral de mães negras – como se pode relacionar, neste texto, ao caso de Sá Narinha – e relativiza ou absolve outras. A interseccionalidade, portanto, não é um apêndice analítico, mas o núcleo que permite compreender por que a maternidade de Sá Narinha é tratada como desvio, como ameaça e como tragédia.

Conclui-se, então, que o romance de Lilia Guerra convoca o leitor a pensar a maternidade como campo de disputas simbólicas, morais e materiais. Para isso, é preciso abandonar a leitura conciliadora e enfrentar a tensão entre sofrimento individual e responsabilização social. A maternidade, como mostra Sá Narinha, é um lugar de luto, resistência e solidão, mas também de enfrentamento aos estigmas que recaem sobre corpos racializados e femininos. Analisar essa personagem exige não suavizar sua dor nem redimi-la, mas reconhecê-la como figura política que expõe as engrenagens da culpa e da punição social travestidas de afeto.

Considerações finais

O céu para os bastardos é um romance potente e singular, de Lilia Guerra, que apresenta aos leitores inúmeras questões envolvidas em beleza estética e refinamento literário. Junto com a personagem principal, eles são guiados pelas vielas de Fim-do-Mundo e conhecem os sujeitos e a malandragem da favela, sofrem suas dores e sentem saudades da Julinha, numa compreensão do arrependimento e da culpa materna.

A maternidade de Sá Narinha, nesse livro, desafia os discursos normativos que moldam o imaginário social sobre o ser mãe. Longe de representar a figura idealizada da mulher amorosa, sacrificada e incondicional, sua experiência materna é marcada por dor, ambivalência e julgamento social. A personagem encarna as contradições de um sistema que impõe à mulher negra e periférica a responsabilidade absoluta sobre o "destino" da prole, mesmo quando esta escapa de seu controle. Sua culpa, construída tanto pela narrativa quanto pela sociedade que a cerca, não é individual: é produto de uma ordem simbólica que racializa e hierarquiza o valor da maternidade conforme a classe, a cor e a condição social.

Assim, mais do que um romance sobre sofrimento materno, a obra de Lilia Guerra é um texto que possibilita a reflexão e o questinamento das idealizações que envolvem a figura da mãe. Sá Narinha é narradora e sujeito que recusa o perdão fácil e o lugar social do amor incondicional, posicionando-se como mulher que carrega a marca da perda, mas também da crítica. Sua fala – entre raiva, luto e lucidez – tensiona o leitor a pensar na maternidade como espaço de violência simbólica, e não apenas de afeto. Reconhecer a densidade política dessa personagem é dar ao texto literário seu devido estatuto: não como ilustração de teorias sociais, mas como dispositivo crítico que desestabiliza os consensos mais íntimos da cultura.

Dessa maneira, buscou-se com o presente trabalho analisar de forma interpretativa a figura materna de Sá Narinha a partir da noção de maternidade como estrutura de opressão interseccional, utilizando-se, para isso, conceitos e definições de Donath (2024), Iaconeli (2023), Badinter (2009, 2024) e Collins (2019). Almeja-se também que as presentes discussões alcancem o leitor, propagando a obra e a autora.

Referências

BADINTER, Elisabeth. **O conflito**: a mãe e a mulher. Tradução: Véra Lucia dos Reis. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2024.

BADINTER, Elisabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução: Waltensir Dutra. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 2009.

BARGUEÑO, Miguel Ángel. Columbine: **Como viver com a culpa de ter criado um filho assassino**. El País Brasil, 5 mar. 2016. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/02/29/sociedad/1456750136_079004.html. Acesso em: 24 maio 2025.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**: conhecimento, consciência e a política do empoderamento. São Paulo: Boitempo, 2019.

DONATH, Orna. **Mães arrependidas**: uma outra visão da maternidade. Tradução: Marina Vargas. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2024.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HALPERT, Madeline. **Pela 1ª vez, Justiça dos EUA condena mãe por assassinato em massa cometido por filho**. BBC News Brasil, 7 fev. 2024. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/articles/clk8lgmemv9o. Acesso em: 24 maio 2025.

IACONELLI, Vera. **Manifesto antimaternalista**: psicanálise e políticas de reprodução. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro**: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

A MÃE VAMPÍRICA: O GROTESCO FEMININO EM *SANGUE SÁBIO* (1952), DE FLANNERY O'CONNOR

The Vampiric Mother: The Grotesque Feminine in Wise Blood (1952), by Flannery O'Connor

Débora Ballielo Barcala[1]
https://orcid.org/0000-0003-1461-6327
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquisa Filho" – Campus de Assis

Introdução

Wise Blood foi o primeiro livro de Flannery O'Connor, publicado em 1952, depois de muitas reescritas desde os tempos da pós-graduação. Dos rascunhos da escrita do romance, a autora publicou alguns contos como "The Train", "A Stroke of Good Fortune", "The Peeler", "The Heart of the Park" e "Enoch and the Gorilla". Com *Wise Blood*, O'Connor ganhou o prêmio Rinehart-Iowa Fiction Award para primeiros romances, em 1947, porém anos depois rompeu com a editora que deveria publicá-lo, pois queria dar outros rumos a sua obra. Quando estava terminando de escrever *Wise Blood*, O'Connor morava na casa de Robert Giroux, em Nova Iorque, que havia feito uma tradução recente de Édipo Rei, na qual a autora encontrou inspiração para seu protagonista Hazel Motes.

Wise Blood conta com uma tradução de Roberto O'Shea, publicada no Brasil em 1990 pela Editora Siciliano e republicada pela Arx, anos depois e com uma tradução mais recente de Juliana Amato, publicada em 2022, pela editora Sétimo Selo. O romance narra a história de Hazel Motes, um rapaz que retorna da Segunda Guerra Mundial e não pode permanecer na casa de sua infância como gostaria, pois sua cidade natal, Eastrod, está praticamente abandonada. Seu avô e sua mãe morreram e a personagem, sozinha no mundo, toma um trem e decide mudar-se para uma cidade grande no Tennessee chamada Taulkinham. Hazel logo percebe que também está sozinho em Taulkinham, pois os valores da cidade são diferentes dos seus. Ele tem dificuldade em entender até mesmo como funcionam os semáforos.

Na cidade, Hazel decide provar para si mesmo que não carrega mais as crenças religiosas que lhe foram ensinadas pelo avô e pela mãe, dizendo que não acredita em pecado, pois, para ele, se não há pecado, não há redenção e nem necessidade de Cristo. Para provar seu ponto, Hazel se envolve com Leora Watts, uma prostituta cujo nome descobre escrito em um banheiro público. Em seguida conhece Asa Hawks, um pregador cego que anda pelas ruas com sua filha Sabbath Lily e torna-se obcecado em provar para Asa que ele não acredita em Cristo. Assim, Hazel compra um carro velho e decide fundar a Igreja Sem Cristo e sai pelas ruas em seu carro para "pregar" a não existência do pecado.

Seus ouvintes, no entanto, não compreendem sua mensagem e acreditam que ele deseja fundar a Igreja de Cristo Sem Cristo e que o novo jesus de que falava era literal. Enoch Emery chega a roubar uma pequena múmia de um museu para presenteá-lo com algo que seria o jesus de sua nova igreja. Insatisfeito com o resultado de suas tentativas, Hazel acaba assassinando um homem que tentava se passar por ele para conquistar fiéis e dinheiro e decide

[1] Professora Assistente Doutora da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Faculdade de Ciências e Letras (Assis/SP), e-mail para contato: debora.barcala@unesp.br.

ir embora da cidade, porém é interceptado por um policial que empurra seu carro num precipício e Hazel desiste de fugir de suas verdadeiras convicções religiosas.

Katherine Hemple Prown (2001) realizou um dos primeiros estudos detalhados sobre os manuscritos remanescentes de *Wise Blood* que estão na Georgia College and State University e chegou à conclusão de que O'Connor havia mudado sua ideia inicial para o romance várias vezes, excluindo várias personagens femininas e diminuindo o destaque de outras. A partir disso, Prown afirma que a autora foi influenciada pelos críticos e literatos da época e adequou a narrativa para deixá-la ao gosto deles, calando sua voz "feminina" e subversiva e se aliando aos padrões misóginos. Ela afirma ainda que:

> Mesmo que os contos de O'Connor endossem uma política misógina na qual as mulheres são representadas como vítimas de violência e humilhação, boa parte de sua ficção curta é pelo menos infundida com uma presença feminina forte e distinta. Por outro lado, seus dois romances, os quais ela considerava seus trabalhos mais importantes, lidam quase exclusivamente com poucos personagens masculinos.[2] (Prown, 2001, p. 6, tradução própria)

Ao ler *Wise Blood* atentamente, no entanto, é possível perceber que, mesmo que as duas personagens principais sejam homens, a presença de personagens femininas é ostensiva, marcante e fundamental para o andamento da narrativa, diferentemente do que defende Prown.

O'Connor e o grotesco feminino

Embora a crítica feminista viesse a voltar sua atenção para O'Connor e sua obra apenas a partir da década de 1980, resenhistas e leitores estavam cientes de sua condição de mulher desde o início. Logo após a publicação de seu primeiro romance, *Wise Blood*, em 1952, William Goyen comenta em sua resenha que o romance não é convincente e que "a senhorita O'Connor parece contar sua história com os dentes cerrados em uma espécie de alegria *Tomboy*[3], *Mean-Moll*[4], e algumas vezes ela escreve a si mesma em episódios que precisam se esforçar para livrarem-se dela"[5](Scott; Streight, 2009, p. 7, tradução própria). Martin Greenberg, por sua vez, acredita que o romance tem méritos e que "nunca poderia imaginar, pelo vigor e ousadia da escrita, que Flannery O'Connor é uma mulher"[6](Scott; Streight,, 2009, p. 19, tradução própria).

---

[2] *Even as O'Connor's stories endorse a misogynist politics wherein women are figured as victims of violence and humiliation, much of her short fiction is at least infused with a strong and distinct female presence. By contrast, her two novels, which she considered her most important works, are concerned almost exclusively with a few male characters.*

[3] "Tomboy" é uma palavra geralmente utilizada para identificar uma garota que se veste e age como um garoto, com traços considerados mais "masculinos" do que "femininos".

[4] O termo "moll" pode significar tanto uma prostituta quanto a namorada ou companheira de um criminoso. O adjetivo "mean", por sua vez, pode tanto significar tanto mesquinha, avarenta e cruel, quanto assustadora ou barata.

[5] "Miss O'Connor seems to tell her story through clenched teeth in a kind of Tomboy, Mean-Moll glee, and a few times she writes herself into episodes that have to contrive themselves to deliver her out of them, and then she is compelled to go on too far beyond or in the direction of sensationalism." *William Goyen. "Unending Vengeance." New York Times Book Review, 18 May 1952, p. 4.*

[6] "You would never guess from the vigor and boldness of the writing that Flannery O'Connor is a woman." *Martin Greenberg. "Books in Short." American Mercury 75 (July 1952), 111-13.*

Fica claro que, quando a escrita de O'Connor é considerada falha pelos críticos, isso se deve ao fato de ser mulher (já que nenhum homem seria chamado de "tomboy" e "mean-moll") e, quando é elogiada, os críticos demonstravam surpresa com o fato de ser fruto do trabalho de uma mulher.

A própria autora comenta em uma carta de 2 de maio de 1952 que sua editora havia enviado uma cópia de *Wise Blood* para Evelyn Waugh, escritor britânico renomado, e seu comentário foi: "Se este é realmente o trabalho sem ajuda de uma jovem mulher [*lady*], é um produto notável" e O'Connor continua: "Minha mãe ficou muito insultada. Ela colocou ênfase em *se* e *lady*. Ele acha que você não é uma lady? ela diz. QUEM é ele?"[7](O'Connor, 1979, p. 35–36, grifo da autora). Por essa carta, é possível perceber toda a carga semântica carregada pela palavra *lady* que designa não apenas uma pessoa do sexo feminino, mas também aquela que atende aos restritivos e exigentes padrões da sociedade para uma mulher respeitável. Percebemos também todas as pressões depositadas sobre a escritora que é menosprezada pela crítica literária e colegas escritores se for uma *young lady* e é pressionada pela família e pela sociedade em que vive a ser uma *Southern lady*.

John Cook Willie vai mais além ao afirmar que O'Connor "parece uma mulher que gosta furtivamente da coceira úmida de seu pé de atleta literário. [...] Mas a garota sabe realmente escrever. [...] A Srta. O'Connor parece detestar a maioria de suas mulheres, ter pouco mais do que desprezo por seus homens"[8](Scott; Streight, 2009, p. 23, tradução própria). Essa opinião de que O'Connor detesta suas personagens femininas e trata-as pior do que às masculinas se tornaria bastante difundida, mesmo entre as críticas feministas. Mesmo após o lançamento de seu segundo livro, *A Good Man Is Hard to Find*, em 1955, as resenhas ainda apontavam para o fato de que O'Connor escrevia "histórias fulminantes e sarcásticas vêm de outra talentosa senhora sulista cujo trabalho é pouco feminino"[9](Scott; Streight, 2009, p. 36, tradução própria).

A esse respeito, mesmo em 2001, ocorre a publicação de *Revising Flannery O'Connor*: Southern Literary Culture and the Problem of Female Authorship, de Katherine Hemple Prown. Logo na introdução de seu livro, Prown afirma que O'Connor se alinhou aos padrões de escrita masculinos de sua época e compactuou com os valores dominantes do sul dos Estados Unidos, criando uma ficção "esmagadoramente masculinista" e endossando "uma política misógina" (Prown, 2001, p. 6, tradução própria)

> No nível mais básico, os manuscritos de O'Connor oferecem evidências de que, num esforço de moldar-se como uma escritora séria digna de atenção crítica tradicionalmente negada a "mulheres escritoras" do sul, ela alterou radicalmente seu panorama ficcional. Banindo personagens femininas, silenciando vozes das mulheres e redirecionando seu olhar satírico dos homens para as mulheres, O'Connor remodelou sua obra para atrair uma comunidade literária e

[7] If this is really the unaided work of a young lady, it is a remarkable product." My mother was vastly insulted. She put the emphasis on if and lady. Does he suppose you're not a lady? she says. WHO is he?

[8] "She seems like a woman who furtively enjoys the moist itch of her literary athlete's foot. The attentive reader will sometimes even catch her grinning at her own desecrated monument. But the gal can really write. […] Miss O'Connor seems to detest most of her women, to have little more than contempt for her men." *John Cook Wyllie. "The Unscented South."Saturday Review, 4 June 1955, p. 15.*

[9] "These ten witheringly sarcastic stories come from another talented Southern lady whose work is highly unladylike. *"Such Nice People." Time, 6 June 1955, p. 114.*

> crítica baseada nas hierarquias raciais e de gênero que tradicionalmente caracterizavam a cultura sulista.[10] (Prown, 2001, p. 3, tradução própria)

A conclusão de "mudança radical do panorama ficcional", no entanto, parece ser sustentada apenas pela análise dos manuscritos de uma única obra: *Wise Blood.* Não há manuscritos remanescentes de "Good Country People" e "A Temple of the Holy Ghost", por exemplo, e poucos de "A View of the Woods", "The Comforts of Home", "Revelation" e "Parker's Back", e a análise destes não oferece indícios de apagamento de personagens femininas em relação às versões publicadas e nem mesmo de tentativas de calar uma suposta "voz feminina"[11].

No primeiro capítulo, Prown explica muito bem os valores dos Agrários/Fugitivos e do *New Criticism* em relação ao gênero, à raça e à tradição literária sulista. Ela afirma que esses críticos e escritores buscavam ainda valorizar o "intelecto do homem adulto" e, portanto, qualquer mulher que almejasse se tornar uma escritora deveria adotar uma persona masculina e aderir aos seus valores. Prown acredita que foi exatamente isso que Flannery O'Connor fez, especialmente sob a influência de seus mentores na pós-graduação em Iowa, período em que começou a escrever o romance *Wise Blood*.

Dessa forma, para Prown, o uso que O'Connor faz do grotesco serviria ao propósito de chocar a sensibilidade das leitoras, para se diferenciar de outras escritoras. A estudiosa defende que ao ver críticas dos trabalhos de colegas escritoras que não eram levadas a sério por serem "femininas", isto é, delicadas, O'Connor teria trabalhado para escrever de forma "menos feminina". O argumento é um pouco falho, no entanto, na medida em que os escritos mencionados por Prown como evidência desse apagamento da "voz feminina" não têm características delicadas, ao contrário, são histórias de violência.

Já Monica Miller defende que as representações de O'Connor da vida na fazenda contrastam com a obra de outros autores sulistas e "também desmentem a visão Agrária romântica (e míope) do Sul mitificada por escritores como os 'Doze sulistas furiosos' na década de 1930 em *I'll Take My Stand*"[12](Miller, 2020, p. 113, traudção própria). Diferentemente do que os Agrários defendiam, a ideia pragmática de relação com a terra presente em O'Connor, em especial através de suas mulheres, preocupadas com questões práticas da fazenda, contraria o ideal nostálgico e quase bucólico da vida rural e pastoril no Sul e o faz por meio das personagens femininas.

Enquanto "a maioria dos estudos que contemplam o papel das mulheres na obra de O'Connor concorda com esse entendimento, que suas histórias representam uma rejeição consistente do feminino"[13] Miller, 2020, p. 113), Miller acredita que

---

[10] *On the most basic level, O'Connor's manuscripts offer evidence that, in an effort to fashion herself a serious writer worthy of the critical attention traditionally denied "lady writers" of the South, she radically altered her fictional landscape.Banishing female characters, silencing female voices, and redirecting her satirical gaze from men to women, O'Connor reshaped her work to appeal to a literary and critical community built on the gender-based and racial hierarquies that had ttraditionally characterized southern culture.*

[11] Os manuscritos dos referidos contos foram consultados pela bolsista durante estágios de pesquisa no exterior realizados em 2016 e 2020, com o apoio da FAPESP.

[12] *"they also belie the romantic (and myopic) Agrarian vision of the South mythologized by writers such as the "Twelve Angry Southerners" in 1930s I'll Take My Stand."*

[13] *"most scholarship that contemplates the role of women in O'Connor's work concurs with this understanding, that her stories represent a consistent rejection of the feminine."*

> ao levar mais em consideração as realidades do 'universo histórico, visível' pelo qual O'Connor foi ao mesmo tempo influenciada e buscava representar – particularmente as realidades materiais de administrar uma fazenda – vemos menos uma tendência anti-feminina e mais uma tendência anti-sentimental[14] (Miller, 2020, p. 114-115, tradução própria)

O entendimento de algo como grotesco depende, portanto, não apenas do padrão (estético, cultural, social ou religioso) ao qual ele se relaciona, mas também de qual teoria ou "explicação" adotamos. Se já não existe um sentido unívoco e uma teoria definitiva sobre o grotesco, o grotesco feminino é ainda menos explorado e explicado, a começar pela definição do que entendemos como "feminino". É preciso levar em consideração a discussão feminista sobre os conceitos de "mulher" e "feminino" para tentar explicar o que seria o grotesco feminino.

O livro de Mary Russo, por exemplo, uma das obras mais relevantes e abrangentes sobre o tema, foi intitulada em inglês como *The Female Grotesque: Risk, excess and modernity* (1995), e traduzida no Brasil como *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade* (2000). Aqui já podemos levantar uma questão primordial: trata-se de mulheres grotescas ou de grotesco feminino, isto é, levaremos em consideração o sexo e a biologia da mulher (*female*), ou tratamos da construção cultural do "feminino", que independe das questões biológicas? Russo leva em conta o corpo físico da mulher, suas representações e configurações nas culturas estadunidense e inglesa em consideração, mas afirma também que, no contexto de seu livro, "o termo 'grotesco feminino' não garante a presença de mulheres nem exclui corpos masculinos ou subjetividades masculinas" (Russo, 2000, p. 26). Isso porque, de acordo com Russo, o grotesco feminino é essencial para a formação das identidades tanto masculinas quanto femininas. Entender o grotesco feminino como um corpo "diferente", um espaço e abjeção e risco seria primordial também para o desenvolvimento de uma ideia de masculino.

"Como metáfora do corpo, a caverna grotesca tende a se parecer (e, no sentido metafórico mais grosseiro, identificar) com o corpo feminino anatomicamente cavernoso" (Russo, 2000, p. 25). Para muitos artistas, essa associação do corpo feminino com a terra, o natural e o material têm sido fonte de inspiração positiva na representação da feminilidade, em uma visão arquetípica que "valoriza as imagens tradicionais da mãe terra, da bruaca, da feiticeira e da vampira e postula uma conexão natural entre o corpo feminino (ele mesmo naturalizado) e os elementos 'primordiais'" (Russo, 2000, p. 13).

Russo argumenta que "o grotesco, particularmente como uma categoria corporal, emerge como um desvio da norma" (Russo, 2000, p. 17). Mas, se o corpo grotesco é aquele que foge à regra, "a expressão 'grotesco feminino' ameaçaria se tornar tautológica, visto que o feminino é sempre definido em oposição à norma masculina" (Russo, 2000, p. 24), isto é, o feminino é sempre marcado pela diferença.

---

[14] *"I believe that by more fully taking into account the realities of the "visible, historical universe" that O'Connor was both influenced by as well as seeking to render—particularly the material realities of running a farm—we see less of an antifemale bias and more of an antisentimental bias."*

A mãe em *Sangue Sábio*

Mesmo concordando com Prown sobre o fato de que O'Connor removeu personagens femininas ou diminuiu sua importância, o texto publicado alcança o objetivo inicial da autora. Não encontramos evidências, portanto, de que as escolhas de O'Connor tenham sido motivadas pela necessidade de calar uma "voz feminina" ou tenham sido influência direta dos comentários de seus mentores e editores.

A personagem feminina mais marcante do romance, por exemplo, a mãe de Hazel, estava morta desde que o protagonista tinha apenas dezesseis anos e, portanto, antes dos acontecimentos do enredo, tanto na versão publicada quanto nos manuscritos, mas sua influência permanece viva. Já no primeiro capítulo, quando Hazel adormece no trem, aparece a primeira menção a sua mãe:

> Os únicos objetos que trouxe consigo de Eastrod para o exército foram uma Bíblia de capa preta e um par de óculos com aro de metal prateado, ambos pertencentes a sua mãe. Hazel havia frequentado uma escola do interior, onde aprendera a ler e a escrever e, também, que era melhor abster-se de fazê-lo. A Bíblia era o único livro que lia, mesmo assim raramente, e as poucas vezes que o fazia, usava os óculos de sua mãe. Estes cansavam-lhe a vista a tal ponto, que, em pouco tempo, era obrigado a parar (O'Connor, 1990, p. 30).

A menção aos óculos da mãe é importantíssima, pois Hazel está sempre lembrando do papel da mãe na construção de sua visão de mundo. Ela era uma pessoa bastante austera e religiosa, que criava os filhos para que fossem perfeitos cristãos, chegando a ser até mesmo violenta. A mãe representa o ideal moral e religioso do qual Hazel sente-se degradado.

O exemplo mais claro do sentimento de degradação de Hazel em relação aos ideais da mãe aparece logo nas primeiras páginas do romance em que Hazel se recorda de uma ocasião de sua infância em que seguira o pai e uns homens mais velhos até uma feira, na qual havia diversas atrações, entre elas, uma barraca proibida para menores. Depois de muito insistir com o guarda da barraca, Hazel convence-o a deixá-lo entrar e, lá dentro, vê uma mulher muito branca e nua, deitada para a contemplação dos homens. O pequeno Hazel fica muito impressionado com a visão e acredita ter cometido um pecado ao adentrar o recinto.

> Quando chegou em casa, encontrou sua mãe em pé, ao lado do tanque de lavar roupas. Ela o olhou fixamente. Só usava preto e seus vestidos eram mais compridos que os das outras mulheres. Lá estava ela, empertigada, olhando para ele. Hazel escondeu-se atrás de uma árvore, onde tentaria fugir do alcance de sua vista, mas, em poucos segundos, pôde sentir o seu olhar através da árvore. [...] Ela saiu de perto do tanque e veio em sua direção, segurando um pedaço de pau. E disse — o que você viu?
> — O que você viu? — ela disse
> — O que você viu? — ela disse, usando o mesmo tom de voz cada vez que repetia a pergunta. Deu-lhe nas pernas com o pau, mas era como

> se ele fizesse parte da árvore. — Jesus morreu para te salvar — ela disse. (O'Connor, 1990, p. 62)

No trecho acima, é possível perceber como a mãe transmite ao protagonista a concepção de que é possível pecar pelo olhar e de como qualquer coisa que se assemelhasse à sensualidade e ao corpo feminino deveria ser considerado pecaminoso, já que a mãe usa apenas vestidos compridos e escuros. O narrador faz questão de enfatizar que a maneira da mãe se portar e se vestir era diferente das outras mulheres, já que, da mulher sulista ideal, esperava-se simpatia e jovialidade, que se vestisse de forma delicada, nem "coberta demais" e nem de forma "vulgar". A mãe, com sua postura rígida e austera, não seria considerada uma mulher "agradável" socialmente, o que também a torna degradada em relação ao padrão social e cultural de sua região e, portanto, grotesca.

O menino se esconde da mãe sentindo culpa pelo que vira e é punido fisicamente por ela por algo que ela imagina que ele tenha visto. Hazel sente-se tão oprimido por este sentimento que, no dia seguinte, voluntariamente enche os sapatos de pedras e caminha por uma longa distância como forma de auto-punição por ter entrado na barraca da feira. Assim, ler a Bíblia com os óculos da mãe, significa tentar aproximar-se do ideal dela. Depois que entra no exército e vai para a guerra, Hazel deixa de ler a Bíblia, mas ainda coloca os óculos da mãe para recusar os convites dos colegas de ir ao bordel.

Nos manuscritos de "The Train" é possível observar uma nostalgia mais explícita que Haze nutre pelas viagens com sua mãe quando era jovem. Ele lembra que ela sempre falava com a mulher que estivesse sentada ao lado deles, e é isso que se imagina fazendo. Haze fica nervoso porque, em vez de mulheres, o trem fica cheio de soldados e ele tinha o hábito de ficar perto das mulheres quando era criança. Os soldados acreditam que ele quer flertar com as mulheres, mas ele parece querer apenas conversar com elas e oferecer ajuda, porque elas o lembram de sua mãe. Haze fica obcecado pelas mulheres no trem e cada movimento que elas fazem ou qualquer uma de suas características acionam uma memória de sua mãe. A leitura dos manuscritos aprofunda as conexões entre Haze e sua mãe que já estão presentes nas versões publicadas de "The Train" e *Wise Blood*; as relações de gênero presentes no conto iluminam a leitura do romance e vice-versa.

A importância da mãe de Hazel é clara no conto, e "The Train" é na verdade o único texto publicado em que o nome dela é mencionado; foi apagado de *Wise Blood*. Annie Lou Jackson é comparada a "um velho cão de caça que, tão logo solto, saía farejando pedras e aspirando o ar de tudo ante o que parasse ao redor" (O'Connor, 2008, p. 78). Mais adiante, Haze se lembra do funeral da mãe e de como ele esperava que ela acordasse e voasse para fora do caixão, onde parecia "assustadora, como imenso morcego a se arrojar na clausura" (O'Connor, 2008, p. 87). O protagonista sempre associa sua mãe a um animal, tanto no conto quanto nos manuscritos do romance, mas o animal nunca é um que alimenta ou que evoca associações mais positivas. Embora Haze admire e sinta falta de sua mãe, ele se lembra dela como uma mulher controladora, austera e castradora. Mesmo após sua morte, Haze não se sente livre de seus olhos julgadores, daí a recusa de reconhecer sua morte mesmo enquanto a observava no caixão, evocando a imagem de um vampiro.

De acordo com Michael Ferber, uma característica dos morcegos é que vivem em cavernas e voam à noite. Por isso, e pelo fato de as cavernas serem consideradas entradas para o submundo na Antiguidade, os morcegos tornaram-se sinônimos de espíritos dos mortos e, portanto, suas características também foram atribuídas ao demônio. Em vez da imagem angelical, maternal e pura da mãe, muitas vezes associada à Virgem Maria, Annie Lou lembra

um morcego que se opõe a tudo o que o ideal da mulher sulista prescreve. Ela é retratada como uma vampira terrível e macabra que na verdade representa uma ameaça aos valores da domesticidade e do papel materno, uma vez que os vampiros costumam se alimentar de sangue de crianças inocentes.

Muitas leituras psicológicas também interpretam o vampirismo como um sinal de vigorosa energia sexual e relações incestuosas. Qualquer pessoa que tenha estudado *Wise Blood*, especialmente à luz dos manuscritos, pode reconhecer os sentimentos incestuosos de Haze em relação à sua mãe, daí seu destino edipiano. A mãe é, portanto, uma presença feminina ambivalente, lembrada por Haze por um lado como a figura materna que ele tanto amava e, por outro, como uma predadora que em muitas ocasiões o castrou.

Seu nome, Hazel, é uma prova disso. Foi escolhido por Annie Lou provavelmente porque, de seus oito filhos (as duas primeiras eram gêmeas, os três seguintes eram meninos, a sexta era Ruby, a sétima era outro menino) todos os meninos morreram, exceto Haze. Annie Lee acreditava não ter sorte com meninos (pasta 25a) e isso pode explicar o motivo pelo qual Haze tem um nome feminino: Hazel. Poderia ser uma tentativa de Annie Lee de dar ao oitavo filho uma chance de enganar o destino. Ela acreditava que a razão pela qual os meninos morreram foi porque ela engravidou antes de se casar com o pai das crianças, Lemmuck Wickers, um homem surdo de 40 anos (arquivo 29), cometendo um pecado, portanto.

Ruby, irmã de Hazel, acreditava que sua mãe, Annie Lee, trata os filhos da mesma forma que o avô, cuja influência compara à picada de uma vespa. Annie Lee era muito dura com Ruby e Haze; pensava que eles só haviam sobrevivido porque tinham mais pecados que os irmãos e seria muito difícil de se redimirem (arquivo 62). Ela perpetua o estilo de criação de seu pai sendo especialmente dura com Ruby quando ela tentava se embelezar, porque isso lembrava Annie Lee de sua própria mãe. Ela era tão rígida com sua religião que Haze se imagina voltando da guerra Eastrod e dizendo a ela que na Europa Jesus é visto como um personagem fictício e, diante da falta de opinião do filho sobre o assunto, derruba Haze e bate nele como uma pantera feroz (pasta 85a, p. 4).

Toda mulher que Haze encontra, ele de alguma forma associa com sua mãe. Sempre que não consegue se lembrar do rosto de Ruby, por exemplo, ele se lembra de sua mãe e uma vez quando ele tenta se lembrar de sua mãe, ele imagina a prostituta Leora (pasta 110a, p. 4-5). Na ocasião em que Haze vai a um carnaval e vê uma mulher nua, um de seus pensamentos é se sua mãe se pareceria com aquela mulher quando estava nua. O pensamento é tão forte e o deixa dominado pela culpa de forma que ele quebra alguns ovos de propósito para fazer com que sua mãe o castigue, mas a sensação de culpa volta às vezes, quando ele sonha (arquivo 49). Em outra versão, ele imagina a mulher da tenda parada na porta de sua casa usando o vestido de sua mãe com o rosto dela (arquivo 51, p. 3). Evidentemente, a visão de Haze de todas as mulheres está ligada à sua visão de sua mãe, tornando-o não apenas assombrado por Cristo, mas também por sua mãe.

Ele pensa até mesmo que sua mãe parece um abutre (*buzzard*). Certa vez, Annie Lou interrompeu uma de suas experiências sexuais em um celeiro com suas "garras". *Buzzard* é o nome comum de várias espécies de pássaros, incluindo o abutre, uma grande ave de rapina necrófaga. Annie Lee está sempre "farejando" o pecado e as partes podres de Haze e tentando limpá-lo delas, e sua imagem é uma constante ao longo dos manuscritos e do romance publicado, a única diferença é que na versão final do romance não há muita informação sobre seu passado.

Uma lembrança da infância de Haze com sua mãe pode ser uma chave para interpretar porque ele procura por ela em cada mulher que encontra. Sua mãe não apenas o infundiu com

o medo de que as experiências sexuais fossem pecaminosas, mas também foi ela quem o iniciou em algumas práticas sexuais. Em uma versão dos manuscritos, Haze reflete sobre a ocasião em que foi a um bordel na França e fugiu da prostituta que havia contratado sem se envolver sexualmente com ela. Ele pensa como seria fazer sexo e chega à conclusão de que seria como na cama com a mãe dele, quando ela permitia que ele subisse e sentisse o calor de seu corpo pela camisola. Haze lembra do corpo quente da mãe, que o segurava contra ela enquanto seu rosto apresentava uma expressão estranha, como se ela sentisse uma dor prazerosa. Quando Haze ficou mais velho, sua mãe parou de deixá-lo subir em sua cama e o alertou para tomar cuidado com as mulheres e o pecado. Assim, Haze tinha uma sensação ambígua, pois considerava-se virgem, ao mesmo tempo em que acreditava que a experiência com a mãe era como fazer sexo com qualquer outra mulher (arquivo 90, p. 97-98).

Annie Lee teve orgasmos com Haze na cama quando ele ainda era uma criança, até que ele teve idade suficiente para ela contar a ele sobre sexo e também dizer que era um pecado, causando grande parte da confusão de Haze em relação ao sexo e à religião, funcionando como uma mãe castradora.

As conclusões a que cheguei durante a minha leitura dos manuscritos de *Wise Blood* são semelhantes ao que Catherine Bowlin afirma em sua dissertação de mestrado, na qual ela analisa o papel de Annie Lee tanto nos manuscritos quanto no romance publicado:

> Sua influência em Haze ao longo dos manuscritos de O'Connor é inflexível; parece que sua mãe afeta cada pequena coisa que ele faz. Eu argumento que isso também é verdade para o romance publicado — Haze procura por um lar e, portanto, ele procura por sua mãe em todo *Wise Blood*. Ele carrega os óculos dela com ele no exército, por todo o mundo e no Tennessee quando chega a uma nova cidade. Ele conhece personagens que o lembram de Annie Lee Jackson, personagens que o lembram que ele tem uma mãe e personagens que ele tenta transformar em sua mãe. Hazel Motes é sempre assombrada por sua mãe, mas, surpreendentemente, ele não é assombrado de forma negativa como se pode pensar; ele está simplesmente com extremas saudades de casa[15] (2016, p. 5, tradução própria).

As saudades da mãe, ou a sensação de senti-la como um abutre ou um fantasma observando-o todo o tempo para vê-lo pecar e ter que se voltar para os ensinamentos e valores dela, persegue Haze por toda a sua trajetória. Já no primeiro capítulo, quando se lembra da mãe, Haze se recorda do armário pessoal da mãe, que ficava na cozinha, onde ela costumava dormir, o qual ele amarra ao assoalho da casa vazia para impedir que fosse roubado e pensa que "sua mãe descansaria mais tranquila no túmulo, sabendo que o móvel estava bem guardado" se ela viesse vagar pela casa à noite, como um espírito "com aquela expressão no rosto, perturbada, como que em busca de algo", "como se não estivesse mais feliz morta do

[15] *"Her influence on Haze throughout O'Connor's manuscripts is unyielding; it seems that his mother affects every little thing he does. I argue that this remains true for the published novel as well – Haze searches for a home and therefore, he searches for his mother throughout the entirety of Wise Blood. He carries her eye glasses with him in the army, across the world, and across Tennessee when he comes to a new city. He meets characters that remind him of Annie Lee Jackson, characters that remind him he has a mother, and characters that he tries to turn into his mother. Hazel Motes is forever haunted by his mother but surprisingly, he is not haunted in a negative way as one may think; he is simply homesick to an extreme"*

que viva" (O'Connor, 1990, p. 33). Apenas no final do romance Hazel encontra novamente a Bíblia e os óculos da mãe no fundo de sua mala, ele coloca os óculos e se olha no espelho.

> Os óculos de aro de metal prateado lhe davam um ar de destemor contido, como se escondessem alguma intenção desonesta que, a qualquer momento, lhe surgiria nos olhos […] Viu o rosto de sua mãe através do dele, olhando para o rosto refletido no espelho. Afastou-se do espelho com um sobressalto e ergueu a mão para retirar os óculos, mas a porta se abriu e outros dois rostos entraram no seu campo de visão. Um dos dois disse: - Pode me chamar de mamãe agora. (O'Connor, 1990, p. 158)

Os rostos eram de Sabbath Lily carregando a múmia como a um bebê, mas imediatamente Haze percebe nela sua própria mãe, e na múmia, na realidade um homem "encolhido", Haze vê uma versão miniaturizada de si mesmo como um profeta, aquele que, como a múmia, carregava em si um pouco da morte de todos os seres humanos misturados. A visão de si mesmo como sua mãe e da mulher com quem acabara de se deitar como sua mãe são suficientes para que Haze jogue o "bebê" contra a parede, despedaçando-o e mais à frente, quando diante do reconhecimento da impossibilidade de fugir de seu destino, traçado para ele por Annie Lou e por si mesmo, ao tentar reencontrá-la em cada mulher que procurava, Hazel decide, como Édipo, cegar-se e viver uma vida de penitência.

Considerações finais

Monstruosidades fictícias e caricaturas ousadas estavam presentes na obra de O'Connor desde o início. Logo na escrita de seu primeiro romance, *Wise Blood*, pode-se perceber a forte presença de uma grande variedade de mulheres. Desde as mais próximas do padrão sulista como Mrs. Hitchcock e Mrs. Flood, a mulher que Hazel encontra no trem e a dona da pensão onde ele mora, até a enigmática e profética Sabbath Lily que incorpora um rebaixamento da madona cristã. Hazel, o protagonista homem com nome feminino, tem seu destino intrinsicamente ligado às mulheres com as quais cruza e à mãe que já está morta desde antes do início do romance, mas de quem não consegue se libertar.

Todas as personagens femininas de *Wise Blood* são invariavelmente versões falhas, rebaixadas da mulher ideal, mesmo Annie Lou, que era uma mãe austera e rígida, falha em atingir o ideal de feminilidade baseado na gentileza e no altruísmo e vampiriza Hazel a tal ponto que ele se transforma em uma versão degradada da própria mãe. As personagens Leora Watts, Ruby Hill e Sabbath Lily também são representadas em diversos momentos como versões rebaixadas de Annie Lou, nas quais Hazel busca conforto e solução para seus próprios problemas, sem, no entanto, encontrar.

Assim, mesmo que o tratamento dispendido às personagens seja agressivo por vezes, tal agressividade é a agressão anti-Anjo-do-Lar, anti-ideal, em outras palavras, um meio de promover o choque em quem lê com mulheres que não se encaixam nem nos estereótipos de feminilidade sulista com os quais a autora pessoalmente também sofria, nem nas imagens de felicidade materna ou empoderamento feminino. As personagens femininas de O'Connor não são idealizadas, seja como mulheres completamente passivas ou como exemplos de superação das dificuldades, porque são a subversão do próprio ideal, são a estilização de mulheres reais com falhas, qualidades e contradições.

A obra ficcional de O'Connor é grotesca como suas mulheres: transgressiva, cruza e transborda os limites. A literatura da autora rebaixa os padrões literários impostos às escritoras sulistas, ela recusa-se a propagar o ideal de matriarca sulista ou da *belle*, recusa-se a escrever uma literatura confortável. Conta-se que, na ocasião da publicação de *Wise Blood*, uma senhora escreveu uma carta a O'Connor reclamando que o romance tinha deixado "um gosto ruim na boca", ao que a autora respondeu que ela "não deveria tê-lo comido". Essa anedota exemplifica a quebra de expectativas, causada pela obra da autora em leitores mais tradicionais; é a deglutição e regurgitação grotescas da literatura subversiva.

Referências

MILLER, Monica Carol. **Being Ugly:** Southern Women Writers and Social Rebellion. Baton Rouge: Lousiana State University Press, 2017.

MILLER, Monica Carol. Country People: Depictions of Farm Women in Flannery O'Connor's Short Fiction. *In*: ARANT, Alison; COFER, Jordan (org.). **Reconsidering Flannery O'Connor**. Kindle ed. Jackson: University Press of Mississippi, 2020. p. 112–124.

O'CONNOR, Flannery. **Flannery O'Connor:** Collected Works. New York: The Library of America, 1988.

O'CONNOR, Flannery. **Sangue Sábio**. Trad. Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1990.

O'CONNOR, Flannery. **Manuscripts of Wise Blood**. s/d. Localizado em: Special Collections, Ina Dillard Russel Library, Georgia College and State University, Milledgeville, GA, Arquivos 22-133.

PROWN, Katherine Hemple. **Revising Flannery O'Connor:** southern literary culture and the problem of female authorship. Charlottesville and London: University Press of Virginia, 2001.

RUSSO, Mary. **O grotesco feminino**: risco, excesso e modernidade. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SCOTT, R. Neil; STREIGHT, Irwin H. (ORG.). **Flannery O'Connor: The Contemporary Reviews**. Cambridge, New York: Cambridge University Press, 2009.

"ERA A GRANDE LIBERDADE": GÊNERO, SUBVERSÃO E SUBJETIVAÇÃO EM UMA APRENDIZAGEM OU O LIVRO DOS PRAZERES

"It was the great freedom": gender, subversion and subjectivation in An Apprenticeship or The Book of Pleasures

Ana Paula Saffe Mendes[1]
https://orcid.org/0000-0002-8607-1541

Introdução

Ao articular história, literatura e gênero, este artigo propõe uma investigação sobre os modos como a subjetivação feminina se constrói e se reinventa no espaço ficcional de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector. As aproximações teóricas e o movimento de análise e leitura partem do reconhecimento de que a literatura é um rico espaço para articulações conceituais que se manifestam em prol da produção de sentidos diversos sobre corpo, experiência e ética de si (Foucault, 2020a), especialmente quando se trata de narrativas que deslocam ou subvertem normativas de gênero. Assim, interessa-me, particularmente, compreender as nuances da transcendência da personagem Lóri, não como superação essencialista de uma condição ("feminina"), mas como movimento ético, estético e político de abertura à diferença e à liberdade, a um modo outro de existir, de compreender(-se), de ler a si mesma.

Trata-se, portanto, de explorar como essas subjetividades se inscrevem no texto literário em confronto com dispositivos históricos de regulação e controle. Para tanto, mobilizo um arcabouço teórico interdisciplinar que envolve os estudos foucaultianos sobre o corpo e a constituição de regimes de verdade (Foucault, 2020a; 2020b), os aportes da crítica feminista em torno da experiência como categoria epistemológica (Fischer, 2016) e as práticas de subjetivação em uma perspectiva feminista (Rago, 2013). Tais caminhos conceituais[2] possibilitam analisar não apenas as formas de dominação inscritas nas representações de gênero, mas também os gestos de resistência e reinvenção que emergem na tessitura literária de Clarice e podem, continuamente, percorrer formas de compreensão de si em um cenário social binário e limitante. Nesse sentido, convém relacionar a autora aos passos teóricos foucaultianos na busca pela compreensão da construção do sujeito.

Entre *práticas discursivas* (Foucault, 2014) e a *ética de si* (Foucault, 2006), práticas de liberdade também delineiam o desvio possível ao sujeito e que ressoa diante das experiências contemporâneas de ser mulher e encaixar-se, perseguindo formas de se compreender para além das imposições de uma maternidade compulsória, da eterna estética jovial, da docilidade.

[1] Mestra em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL/UFMS). E-mail: saffeanap@gmail.com.

[2] Entre o final dos anos 1970 e o início dos 1990, intensificou-se o debate sobre a desconstrução do gênero como algo fixo ou natural. Gayle Rubin, em "O Tráfico de Mulheres" (2017), criticou a naturalização da heterossexualidade e do sistema sexo/gênero. Teresa de Lauretis, em *Technologies of Gender* (1987), introduziu o conceito de "tecnologias do gênero" para explicar como discursos e práticas constroem identidades de gênero. Judith Butler, em *Gender Trouble* (1990), aprofundou essa discussão ao propor que o gênero é uma performance, ou seja, um efeito repetido do discurso, e não uma essência.

Entre *tradwives*[3] e *reborn mom*[4], há quem consiga respirar as possibilidades e optar pelo não maternar, pela escrita autoral, ou ainda decidir pela solteirice em uma caminhada solo, mas nem por isso de solidão – são práticas tensionadas pelo contexto social e que apontam para um sujeito em construção, em ressignificação do viver. Além disso, a própria noção de escolha é fundamental na caracterização da prática de liberdade, sendo o ponto em comum entre os exemplos acima.

Desestabilizar a cristalização de determinadas ordens em relação aos papéis de gênero e aos modelos tradicionais propostos por uma suposta naturalidade/naturalização entre sexo/gênero não é apenas um gesto de ruptura simbólica. É preciso, além disso, investigar como essas formas hegemônicas de organização da vida social foram historicamente discursivizadas, naturalizadas e reiteradas ao ponto de se manterem enquanto a verdade dos corpos. Aqui, considero a perspectiva de que a verdade é construída, firmando-me teoricamente em Michel Foucault (2008, p. 12), para quem:

> Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua 'política geral' de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro.

Portanto, nesse viés, os corpos recebem suas dimensões ideais, sobretudo de performance, a partir de tais conjuntos, no que romper com tais delimitações é transgredir a verdade. Ao tensionar essas construções, revela-se o modo como os discursos moldam subjetividades, produzindo sujeitos inteligíveis conforme as normas de gênero sócio-historicamente e culturalmente aceitas. Nesse sentido, considero que repensar o gênero é também repensar as condições de possibilidade para que novos/outros modos de existência e enunciação emerjam, escapando das amarras da previsibilidade normativa.

Diante de tal proposta, atento-me para a narrativa de Clarice Lispector encenada por Lóri, como uma representação estética para um novo caminho, aprofundando-me na imagem construída pela escritora em uma linguagem em relação à. No encontro entre a literatura e a crítica feminista, o conjunto de reflexões atravessa um olhar para Lóri (*Uma Aprendizagem*), criadas de modo a questionar "[...] a força e os modos da linguagem estabelecida social e culturalmente [...] como aberturas para o outro" (Rago, 2013, p. 2), bem como o molde produzido por forças históricas e culturais. Aqui, tal exploração ocorre com base nas narrativas, nos movimentos dos personagens e na representação estética que Clarice conduz ao propor outros universos possíveis que dinamizam masculino e feminino. Ao tensionar o binarismo de gênero (Butler, 2024) e questionar os padrões normativos que historicamente

[3] Termo usado para descrever mulheres que adotam e promovem um estilo de vida baseado em papéis tradicionais de gênero, nos moldes das décadas de 1950 e anteriores. Elas costumam valorizar a submissão ao marido, o trabalho doméstico integral e a maternidade como vocação central, muitas vezes em oposição às conquistas dos movimentos feministas.

[4] Mulheres que estabelecem vínculos afetivos com bonecos hiper-realistas conhecidos como "bebês reborn", tratando-os como se fossem bebês reais/vivos. A prática ganhou notoriedade nos últimos anos e pode estar ligada a processos de elaboração emocional, maternidade simbólica, colecionismo ou performances identitárias em contextos afetivos, terapêuticos ou sociais.

conformam o feminino e o masculino, pretendo analisar como a escrita literária pode funcionar como dispositivo de desordem e, ao mesmo tempo, de elaboração de novos modos de existir.

Uma leitura do feminino em Clarice Lispector: condições de possibilidade e(m) fissura

Publicada em 1969, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* inscreve-se em um momento de profundas transformações sociais e políticas no Brasil, que passava pela repressão e ditadura. Entre os anos 1960 e 70, vivia-se um cenário mundial no qual, conforme Lauretis (1994, p. 206): "O conceito de gênero como diferença sexual encontrava-se no centro da crítica da representação, da releitura de imagens e narrativas culturais, do questionamento de teorias de subjetividade e textualidade, de leitura, escrita e audiência". Na iminência de novas atmosferas teóricas e conceituais, discussões sobre os direitos das mulheres e as visões estabelecidas a respeito dos lugares disponíveis e ocupados pelo feminino, tanto no âmbito privado quanto no público, vinham ganhando força e centralizando debates.

Entretanto, é importante ressaltar que na escrita de Clarice Lispector, cuja obra combina questões existenciais, sociais e de experimentação, a personagem Lóri não se restringe a uma representação datada. Emergindo de um solo conturbado, o caminho da mulher que busca a liberdade em si mesma foi reconhecido por tantas outras leitoras que, se já não haviam caminhado pelo mesmo lugar subjetivo, iniciaram semelhante travessia loriana após a leitura. Lóri encarna uma busca universal por sentido, liberdade e reconhecimento de si – marca da autoria clariciana.

A partir dessa leitura, entendo que a possível identificação feminina com o percurso que Lóri realiza ao longo da narrativa, justifica-se pela habilidade de Clarice construir a imagem consciente sobre a história, os discursos e as experiências enfrentadas pelas mulheres. Nesse sentido, ao ocupar o espaço literário como possibilidade de (outras) representações, Clarice inscreve temáticas que, ao partirem da escrita de autoria feminina, passam por processos de seleção, exclusão e apagamento. Segundo Luciana Borges (2013, p. 96), a literatura contemporânea de autoria feminina:

> [...] assume uma atitude reflexiva frente aos processos de construção discursiva que permeiam a representação do feminino em termos de cultura e tradição literária. A criação de personagens que conseguem perceber seu aprisionamento nas teias ideológicas e as armadilhas presentes no discurso hegemônico sobre a mulher escritora, em conjunto com a metalinguagem da escritura, funcionam como uma crítica do próprio fazer literário.

A mulher escrita em Clarice não é figura somente de representatividade do ser mulher[5], considerando o compartilhamento de experiências, mas de inquietação dos próprios sentidos

[5] Segundo Moira (2017, p. 369), o processo trata-se de: "[...] uma criação para ser mulher, o que significará tanto ela entender a si própria como mulher quanto ela se apresentar legível feito tal para a sociedade (o "parecer mulher" é fundamento do "ser mulher [...] Se, no decorrer desse processo, a pessoa criada para ser mulher se entender, se reivindicar e for lida como mulher, ela estará do lado "mulher". Tomo a discussão promovida por Amara Moira (2017) em "O cis pelo trans", pois a autora articula a noção de ser mulher com a de parecer mulher, considerando em suas linhas a performance ditada para o ser feminino existir como tal, dessa forma, cabe refletir sobre um ser construído.

que fazem com que tal semelhança seja identificada – e sua escritura, ao reconfigurar as possibilidades do feminino na literatura, consequentemente, permite reconsiderar as percepções da própria leitora sobre a organização de sua linguagem, seu silêncio, sua presença.

Sua produção, portanto, não apenas se expressa em relação a um silenciamento histórico da escrita de mulheres e sobre mulheres, mas intervém nele, desorganizando suas bases – o cânone literário, ou seja, universal, descorporificado e assexuado (Funck, 2016, p. 20). O interessante é que na narrativa aqui centralizada, tal desordem ocorre de dentro para fora da mulher e Lóri, por meio de uma fissura, atravessa o próprio corpo para ser encontrada por si e pela outra, a leitora, questionar e desestabilizar as estruturas simbólicas.

O processo de Lóri em relação à: relações de gênero e performance

Opta-se pelo termo gênero como categoria de análise para discutir as relações entre o feminino e o masculino, a partir de uma perspectiva crítica que desafia as construções culturais estabilizadas e naturalizadas sobre o que significa ser mulher. Por esse viés, gênero é compreendido na esteira de Judith Butler (2024), para quem o exercício em série, a repetição de determinado desempenho, permite discutir a ação como mecanismo de manutenção do poder. Assim, a personagem Lóri pode ser compreendida por meio de suas ações performativas de gênero, que a posicionam, desde o início da narrativa, no lugar do "ela", em contraste com o "ele", como forma de legitimar sua existência enquanto sujeito – real, autônoma e atravessada pelo prazer. No início do romance, Lóri aparece fragmentada, insegura e submetida às normas que historicamente atribuem ao homem o papel de condutor no processo de formação da mulher:

> [...] fora ao guarda-roupa escolher que vestido usaria para se tornar extremamente atraente para o encontro com Ulisses que já lhe dissera que ela não tinha bom gosto para se vestir [...] pensou no que ele estava se transformando para ela, no que ele parecia querer que ela soubesse, supôs que ele queria ensinar-lhe a viver sem dor apenas [...] perguntou-se se o vestido branco e preto serviria (Lispector, 2020, p. 12).

Mais do que ser ou se sentir amada, ela precisa ser semelhante, em partes, ao que ele é ou parece ser em seu imaginário do homem ideal. As escolhas da maquiagem, a cor da roupa ou o comprimento dos vestidos são as preocupações iniciais de Lóri.

A formulação de Gayle Rubin em sua discussão sobre a construção social e impositiva do gênero questiona a base estruturante das categorias de gênero enquanto verdades naturais. Para a antropóloga norte-americana, "O gênero é uma divisão de sexos imposta socialmente." (Rubin, 2017, p. 30). Nessa perspectiva, o percurso traçado pelas personagens de Clarice Lispector, como Lóri, é atravessado por semelhantes lógicas predeterminadas que organizam a vida em função da oposição binária entre masculino e feminino, entre homem e mulher, mas também entre público e privado. Ser mulher, nesse contexto, não é apenas uma identidade, mas uma posição relacional: existir em função do outro.

No entanto, quando se consideram essas pré-delimitações como encenações normativas, evidencia-se também a instabilidade do papel masculino. Ulisses, "o homem" com quem Lóri se relaciona, não corresponde ao que se espera dele; ele é, na verdade,

atravessado pelas próprias projeções de Lóri sobre o que seria o ser masculino e muito pouco tem, ao menos no início do texto, de funcionalidade na construção de si mesmo. No trecho seguinte, o narrador marca tal atravessamento: "[...] com Ulisses ela se comportava como uma virgem que não era mais" (Lispector, 2020, p. 15). Parecer virgem é performance que precisa acontecer para que Lóri encaixe-se no lugar da moça merecedora da admiração e, consequentemente, do amor. Assim, o que se revela é o tensionamento das normas de gênero tanto em Lóri quanto em Ulisses, ambos afetados pelas ficções do que devem performar para se tornarem reconhecíveis.

Na tensão entre os dois, domina a coexistência de considerações delimitadas no imaginário, principalmente em se tratando de Lóri, que representa a busca do feminino pela legitimidade de seu desejo, de sua existência: a mulher em relação ao homem, como delineado acima. Considerando as palavras de Butler (2024, p. 31), nesse caso: "O gênero pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto". Completar a falta ao ser encontrada por ele, desejada e escolhida é fundamental, ainda que esse outro exista somente como criação, ideia, é a história e a cultura que dão passabilidade ao homem para assim ser compreendido não somente aos olhos femininos, mas por todo um aparato social, presente na formação familiar de Lóri, na relação com o pai, nas relações amorosas, enfim, partes da vida orientadas por uma lógica de gênero.

Em *Uma Aprendizagem ou o Livros dos Prazeres*, a jornada de experiência encenada por Lóri pode ser analisada como ambígua, pois a mulher ali se conduz em uma busca de poder sobre o outro e de domínio de si, simultaneamente, no que poder é entendido como resultado da conquista, objeto também de desejo de Lóri, mas que está em posse de Ulisses. Professor universitário, ele conduz como uma espécie de guru o percurso que permitirá certa expansão pessoal de Lóri e, consequentemente, a aproximação emocional e carnal entre ambos:

> [...] um corpo é menor que o pensamento – a ponto de que seria inútil ter mais liberdade: sua condição pequena não a deixaria fazer uso da liberdade. Enquanto a condição do Universo era tão grande que não se chamava condição. A condição humana de Ulisses era maior que a dela (Lispector, 2020, p. 17).

A articulação feita pela personagem representa a posição de dependência representada no primeiro momento da trajetória, na qual a personagem é frequentemente "influenciada por Ulisses" – diante da dúvida de sua capacidade intelectual, seu próprio raciocínio ou da qualidade de suas considerações, Ulisses aparece mais uma vez como norteador das reflexões existenciais. O lugar íntimo da fantasia, da criação, da ocupação do sonho e da maturação do desejo, em Lóri, é preenchido pela figura do homem: "[...] cada vez que lhe ocorria um pensamento mais agudo ou mais sensato [...] ela supusesse que Ulisses era quem o teria" (Lispector, 2020, p. 18).

É ele, portanto, no início da narrativa, quem detém as palavras, os pensamentos e as ações tidas como racionais pela própria Lóri. Em meio a uma crise diante do próprio corpo uno, ao se reconhecer como ser individual e não desejar sê-lo, Lóri demanda ao espelho que lhe mostre o outro para "[...] encontrar na figura exterior os ecos da figura interna: ah, então é verdade que eu não imaginei: eu existo" (Lispector, 2020, p. 17), entretanto, o outro não surge como corpo, pois a ela cabe tal condição, Ulisses é o pensamento, portador de "uma pessoalidade universal que transcende o corpo" (Butler, 2024, p. 31).

Sobre a questão das dimensões colocadas para as mulheres, Borges (2013, p. 59) considera que:

> Relegadas a um inevitável segundo plano, quase sempre as mulheres foram obrigadas a se contentar com seu papel de sexo subordinado, submisso à sua contraparte masculina. Isso não significa, porém, que o poder exercido sobre as mulheres seja sempre explícito, ou seja, que sempre parta de uma estratégia verificável de violência.

Tal reflexão contempla um aspecto central do processo de subjetivação de Lóri: o modo como a dominação, historicamente construída, opera ainda de forma muitas vezes sutil, internalizada e naturalizada. A personagem, desde o início da narrativa, encontra-se atravessada por essa lógica de submissão silenciosa, que não depende das falas do outro, mas efetiva-se e culmina nas manifestações de escolhas enviesadas, hesitações e na insegurança. A submissão de Lóri para com Ulisses, enquanto mulher que trabalha, mora sozinha e ainda conta com o suporte paterno, se dá porque ele é o homem, a contraparte, mesmo que seus atributos sejam mínimos, ser o outro basta para que ela esteja em movimento constante de questionamento de si. Muito pouco é preciso, então, para que Ulisses alcance o patamar de "mestre" do trajeto de Lóri, torna-se atributo maior e inquestionável a sua condição masculina. É nesse sentido, retomando a citação acima, que o poder se exerce implicitamente e, inclusive, de forma legitimada pela própria mulher, que reproduz em pensamentos trazidos pelo narrador a sua percepção submissa.

O poder sobre Lóri, portanto, é exercido por meio de normas invisíveis que a colocam, mesmo sem estar consciente disso, em um lugar de inferioridade e de espera. Reconhecer essa condição é o ponto de partida para o movimento de deslocamento que a personagem vivencia: um percurso de aprendizagem no qual ela começa a questionar os sentidos atribuídos ao seu corpo. Inicia, desta forma, pequenos gestos de um novo saber sobre si[6]: "Ter um corpo único circundado pelo isolamento, tornava tão delimitado esse corpo, sentiu ela, que então se amedrontava de ser uma só" (Lispector, 2020, p. 17). O olhar para a própria existência de maneira solitária não somente física, mas também simbólica é a consciência de uma vida a ser resolvida por contra própria e de que não há outro para a realização máxima da salvação de nós mesmos. Nas páginas seguintes, as interrogações postas por Clarice representam a imagem da transformação pelos questionamentos: "Se era a salvação que ela esperava de Ulisses, isso seria pedir tanto e tão grande que ele negaria? Ela nunca vira ninguém salvar o outro" (Lispector, 2020, p. 39).

É possível que essa ilustração posta por Clarice indicie uma certa submissão de Lóri, mas também transparece uma mulher consciente da pouca autonomia de si mesma, e Clarice nos dá essa representação e a possibilidade de reorganização, não somente do lugar da mulher, mas da relação, que pode se estabelecer de outras formas, menos determinadas. Lóri é alguém que começa a compreender os limites colocados pela imagem masculina, bem como o alcance desta, que invade seus pensamentos. Na passagem seguinte, o narrador oferece as suposições de Lóri, formando o lugar ocupado pela imagem do outro:

[6] Cabe mencionar que nessa leitura sobre o percurso de Lóri, ela atravessa as três fases propostas por Foucault em *História da Sexualidade 3: O cuidado de si* (2020), passando pelo ser-saber, o ser-poder e chegando ao ser-si, essa última relativa à experiência do sujeito consigo mesmo e não somente com as constituições dos sabores na sociedade e das formas por meio das quais o poder é exercido sobre os sujeitos.

> Era como se Ulisses tivesse uma resposta para tudo isso e resolvesse não dá-la – e agora a angústia vinha porque de novo descobria que precisava de Ulisses, o que a desesperava – queria poder continuar a vê-lo, mas sem precisar tão violentamente dele. (Lispector, 2020, p. 16).

O encontro com o amor do outro representa o objetivo de um processo que simboliza, em diversos momentos, um modelo de saber e completude que Lóri almeja, mas ainda não possui. É Ulisses quem detém a racionalidade e o controle das situações que os envolvem e, seja com o corpo ou com as palavras, a demarcação dessa relação de tutor também é demarcada por ele. O domínio se manifesta por meio de uma série de ensinamentos transmitidos a Lóri, configurando etapas do processo de aprendizagem de si. Ao longo desse percurso da mulher, com a função de mestre assumida por Ulisses, a presença corpórea ou imaginária visa conduzi-la ao autoconhecimento. Para isso, por vezes Ulisses faz afirmações, sem espaços para que Lóri discorde ou sobreponha as próprias percepções, como ilustrado na seguinte fase:

> Eu não digo que eu tenha muito, mas tenho ainda a procura intensa e uma esperança violenta. Não esta sua voz baixa e doce. E eu não choro, se for preciso um dia eu grito, Lóri. Estou em plena luta e muito mais perto do que se chama de pobre vitória humana do que você, mas é vitória. Eu já poderia ter você com o meu corpo e minha alma. Esperarei nem que sejam anos que você também tenha corpo-alma para amar. (Lispector, 2020, p. 44).

A dinâmica binária, muito ilustrada pelo "ele" e o "ela", nessa configuração que separa os dois pelo que ele já pode e já sabe – considerando que a mulher ainda não o alcançou –, reflete a estrutura simbólica descrita por Lacan, na qual a mulher tem sua subjetividade marcada pela falta (Rubin, 2017). Nesse sentido, chama a atenção como Ulisses pouco deixa transparecer de si em seus enunciados, sempre mais preocupado com a mensagem ou com a forma correta para atingir Lóri, não sabemos por ele sobre a sua história, percurso ou sentimentos, a falta do sujeito é tomada, portanto, pelo ideal de masculino projetado por ela. Além disso, as imagens dela e dele são postas em contraposição, enquanto ela chora, ele grita sendo sujeito que luta e escolhe quando e como ter o corpo dela, visto que já existe em completude – de corpo e alma. Porém, a existência incompleta de Lóri impede essa junção. Assim, é dizendo sem dizer, que Ulisses atravessa a relação com a oposição binária e se coloca como detentor de algo que Lóri só terá através dele.
Rubin (2017, p. 55) define o falo como:

> [...] uma expressão da transmissão do domínio masculino. [...] Alguns dos rastros que deixa são a identidade de gênero e a divisão dos sexos. Mas ele deixa mais que isso. Deixa também a "inveja do pênis", que se torna bastante significativa do desconforto das mulheres em uma cultura fálica.

Essa lógica coloca as mulheres em um lugar de espera e de busca por completude por meio do masculino, reproduzindo relações de poder que sustentam a dominação masculina. A crítica ao endossamento da definição binária de mulheres e homens, na qual as primeiras

viveriam pela ausência e pela falta, enquanto o masculino ocuparia a posição ativa do desejo, permite ler a personagem clariciana pela perspectiva de Rubin (2017). Lóri tem seu percurso de aprendizagem marcado pela busca do tempo certo para possuir e ser possuída por Ulisses. A dinâmica pelo poder é, portanto, uma gangorra que ora pende para um lado, ora para outro.

Nesse balanço, ambos cedem em alternância, de modo que ocorre a desestabilização das imagens esperadas na definição binária. O próprio Ulisses, na visão de Lóri, abre uma fissura para que atravesse uma possibilidade de ser com mais leveza e delicadeza, característica que poderia pontuar certa fragilidade de sua masculinidade, mas não na perspectiva de Lóri: "Era raro ele se mostrar claramente mais sério. Lóri reconhecia que ele tinha concentração, intensidade, delicadeza e discrição, embora tudo fosse quase sempre encapado por um tom leve para não mostrar emoção" (Lispector, 2020, p. 48).

Nesse jogo de afetos, há uma negociação ética constante, subjetiva, em que ambos experimentam formas mais sutis de estar no mundo e na relação. Assim, o encontro entre os dois não se sustenta na afirmação de oposições estáveis entre masculino e feminino, mas na criação de um dinamismo relacional, em que os gestos pequenos e o que não é dito tornam-se formas de comunicação e de existência diante do outro. Ao perceber nele traços que escapam ao modelo tradicional de virilidade – como a delicadeza e a discrição –, ela se autoriza a existir fora do papel que lhe foi socialmente atribuído: o da mulher que cala, submete-se, sensualiza para ser desejada e busca pela legitimação do/no outro. Inicia, assim, um percurso de aprendizagem muito mais honesto consigo mesma. Segundo Foucault (2020, p. 67), os estudos sobre o cuidado de si: "[...] ligam o trabalho de si para consigo e a comunicação com outrem. Tem-se aí um dos pontos mais importantes dessa atividade: ela não constitui um exercício da solidão, mas sim uma verdadeira prática social".

A citação do filósofo francês ilumina o processo vivido pela personagem como uma prática de si que se dá na e pela relação com o outro. Ao reconhecer a delicadeza como parte legítima da virilidade e, com isso, permitir-se desviar dos roteiros normativos da feminilidade, ela não se isola, mas inaugura um modo de existência que é ético e relacional. A aprendizagem que vivencia não é solitária: trata-se de um exercício constante de construção de si diante do outro, no qual o afeto e a atenção ganham potência transformadora. Como sugere Foucault, esse cuidado de si não é uma reclusão, mas uma prática social que subverte padrões e recria possibilidades de subjetivação mais honestas, plurais e sensíveis.

Conhecer-se, logo, não é um ato fechado em si mesmo, mas um movimento que se realiza no espelhamento e no atrito com o outro. O trabalho de si exige a escuta do que se mobiliza no encontro, pois é nessa interação que se revelam tanto os limites quanto as potências da própria subjetividade. É por isso que ele antecede o gesto de liberdade: somente quando se compreende como se é afetado e como se afeta o outro é que se pode romper com as amarras dos papéis previamente atribuídos. A relação, então, torna-se campo fértil para a transformação – não porque se perde no outro, mas porque nele se reconhece a possibilidade de existir de outro modo.

Da aprendizagem: subversão e subjetivação do irrepresentável

A personagem começa a construir um espaço de autonomia, aprendendo a experienciar o amor sem se dissolver no outro. Além disso, o absurdo e o impossível começam a figurar suas percepções mais do que o esperado por Ulisses ou os desejos desse outro, é no desconhecido e na desordem que Lóri parece se encontrar verdadeiramente. No seguinte

trecho, o deslumbre é evidente: "Tudo aquilo era absolutamente impossível, por isso é que Lóri sabia que via. Se fosse o razoável, ela de nada saberia" (Lispector, 2020, p. 71). Sua subjetivação passa, assim, por uma ressignificação do desejo e das normativas impostas para alcançar o feminino, aproximando-se de uma visão que desafia o falocentrismo e questiona a necessidade de encontrar no homem a única fonte de realização.

Essa travessia a coloca diante da imensidão das possibilidades da vida, no que as imagens mais cotidianas aparecem na narrativa ocupando magnitudes, simbolizando um passo a mais de Lóri para si. O cenário é também grandioso, como o momento, como a descoberta. O mergulho solitário de Lóri no mar, por exemplo, simboliza uma entrega ao desconhecido de si mesma, um gesto de coragem que não depende da presença ou da validação de Ulisses: "A mulher não está sabendo: mas está cumprindo uma coragem. [...] A coragem de Lóri é a de, não se conhecendo, no entanto, prosseguir, e agir sem se conhecer exige coragem" (Lispector, 2020, p. 75). Nesse momento, o contato com a natureza funciona como uma metáfora do interior que ela começa a explorar, vasto, indomado, e ainda em constituição. Avançando para a água, a passos lentos, o trajeto para o mar é também o trajeto para a própria liberdade.

O acontecimento revela que sua ação não nasce da certeza, mas da disponibilidade para o risco de existir fora dos moldes. Lóri não age porque se conhece, mas justamente porque aceita não saber quem é, e ainda assim prossegue. Esse movimento reafirma sua responsabilidade com o processo do próprio desejo, e não como essência pré-estabelecida. É nesse atravessamento solitário, mas não alienado, que ela ensaia uma existência ética, fundada no cuidado de si, não como um ato de autoabsorção, mas como prática ativa de liberdade frente às normatividades que tentam fixá-la. A mulher chega a temer retornar ao que já foi, deixando claro que há consciência sobre a aprendizagem e suas mudanças subjetivas: "Tinha medo de acordar sendo de novo a antiga mulher [...]. Era a grande liberdade de não ter modos nem formas" (Lispector, 2020, p. 144). Nesse sentido, a jornada de Lóri evidencia um movimento de resistência à estrutura psicanalítica clássica: em vez de permanecer aprisionada à lógica da falta, Lóri aprende a existir por si mesma, deslocando-se das normas de gênero e abrindo possibilidades para uma nova forma de subjetivação feminina. O que ainda acontece na relação com o outro, mas não somente pelo outro. Segundo Foucault (2006, p. 49):

> [...] o cuidado de si é antes uma atividade, uma necessidade de jovens numa relação entre eles e seu mestre, ou entre eles e seu amante, ou entre eles e seu mestre e amante. Este é o terceiro ponto, a terceira característica do cuidado de si. Finalmente, em quarto lugar, vemos que a necessidade de ocupar-se consigo eclode como uma urgência [...] A necessidade de ocupar-se consigo coloca a seguinte questão: qual é, pois, o eu de que é preciso cuidar quando se diz que é preciso cuidar de si?

O rompimento com a necessidade e a abertura para a possibilidade norteiam a mulher em uma trajetória de experimentações sem determinações prévias, diferente de quando as suas escolhas ocorriam objetivando a aprovação de Ulisses, Lóri inicia uma *ocupação consigo mesma* (Foucault, 2006). Clarice tece, assim, o deslocamento loriano da busca pelo reconhecimento externo para uma escuta interna mais afinada. O que antes era vivido como carência e dependência em relação a Ulisses, transforma-se em campo de experimentação de si, em um movimento que recusa a fixação de papéis e abre espaço para o imprevisível. O encontro com o mar e os demais momentos antes absurdos, logo tornam-se o encontro com os outros, muitas

vezes negado e rejeitado por Lóri, que se isolava e somente encontrava Ulisses, mas, dessa vez, a oportunidade é cogitada e, caminhando para o fim da narrativa, a personagem decide se arriscar mais uma vez e encontrar com colegas professores em uma reunião.

Antes, contudo, solicita o conselho da amiga cartomante, que exerce papel de uma certa consciência de Lóri, confirmando seu desejo, falando o que ela gostaria de ouvir:

> — Não seria melhor eu combinar a ida com uma amiga?
> — Não. Você não precisa de companhia para ir, você mesma é bastante.
> O que sua amiga lhe dissera, pensou ao desligar o telefone, combinava com a atitude nova que desejava ter desde que entrara no mar, não, não, desde que estivera na piscina com Ulisses. Então corajosamente não combinou a ida à reunião com nenhum professor ou professora – arriscar-se-ia toda só. (Lispector, 2020, p. 129).

Nesta fase de Lóri, o cuidado de si emerge como uma urgência subjetiva, e não implica a anulação da relação com Ulisses, mas sua ressignificação. Ao invés de constituir-se apenas no espelho do desejo masculino, Lóri afirma sua existência sem que isso represente o isolamento. Dessa forma, a tensão entre o vínculo e a autonomia não é resolvida por uma ruptura, mas por uma reorganização: ela continua em relação com Ulisses, mas não mais a partir da falta. É importante relembrar as reflexões foucaultianas sobre o elo comunicativo nessa descoberta consagrada de si mesmo:

> Existem também as conversas com um confidente, com amigos, com um guia ou diretor; às quais se acrescenta a correspondência onde se expõe o estado da própria alma, são solicitados conselhos, ou eles são fornecidos a quem deles necessita – o que, aliás, constitui um exercício benéfico até para aquele chamado preceptor, pois assim ele os reatualiza para si próprio. (Foucault, 2020, p. 66).

O cuidar de si se torna, então, um exercício ético em que o outro pode estar presente, desde que não funcione como a única via de legitimação. Essas trocas, ainda que marcadas por assimetrias ou afetos, funcionam como espelhos que reatualizam o saber de si para quem fala e para quem escuta. Assim, a personagem avança na percepção de sua posição subjetiva sem anular o outro, deslocando-o do lugar de validação exclusiva para o de interlocutor ético. O vínculo permanece, mas é transfigurado em campo de elaboração e fortalecimento da autonomia. A partir de tais camadas e avanços de sua travessia, Lóri consegue sustentar-se na relação sem dissolver-se nela, compreendendo que é na partilha, e não na dependência, que se constroem os contornos de uma liberdade possível.

Nessa perspectiva, o amor, longe de aprisionar, passa a ser mais uma instância de liberdade e descoberta. Clarice Lispector, ao articular esse percurso, desestabiliza não apenas o imaginário romântico tradicional, mas também a estrutura normativa da subjetivação feminina. Lóri não se realiza ao alcançar Ulisses, mas ao deslocar o centro de sua existência para si, sem excluir o outro do horizonte. O cuidado de si exige uma reinvenção constante do eu e Lóri, ao recusar o retorno à "antiga mulher", passa a experimentar uma existência que se constrói entre silêncios, pausas e gestos de liberdade:

> [...] ele a olhou e de tanta surpresa decepcionante nem sequer se levantou:
> — Mas você cortou os cabelos! Você devia ter me perguntado antes!
> — Eu não tinha planejado cortar, resolvi na hora.
> Ela sabia como ele se sentia porque ela tivera uma angustiosa sensação de perda à medida que os cabelos eram cortados e as mechas mortas caíam no chão (Lispector, 2020, p. 131).

Desses gestos, Lóri goza o instante entre a própria escolha e as consequências ora árduas ora lancinantes de tanto prazer – circunscrevendo uma trajetória de idas e vindas, progressos e regressos, como a própria vida é. As expectativas de Ulisses já não figuram como objetivos a serem alcançados e suas decepções igualmente não atuam como prioridade em suas ações. Ela é, nesse momento, uma outra mulher em relação à antiga. No último encontro entre eles, antes de Lóri ser decretada pronta, Ulisses se depara com a nova versão e, diante de uma mulher que não o coloca em pedestal, desorienta-se.

Lóri estava "plena e não precisava de ninguém" (Lispector, 2020, p. 133), esse momento considera a versão mais independente da personagem e precede as decisões que em certa medida colocarão a história dos dois na narrativa binária esperada da performance de gêneros. Assim, Lóri desejará casar-se com Ulisses, maternar e morar com ele, mas o desenho desses desejos já não acontece mediante submissão e busca pelo preenchimento da falta, e sim pela perseguição do desejo. Se o universal do sujeito foi historicamente construído à imagem do masculino – sempre racional, autocentrado, autoconsciente –, ela opta por um outro modo de saber-se: um saber que nasce da imersão no risco, no afeto e na relação. O que Lóri enuncia, quando responde: "Não. Eu me calei a vida toda" (Lispector, 2020, p. 146) é a recusa das determinações, correndo o risco de desapontar, de não ter garantias sobre o amor do outro.

No desfecho da narrativa encerrada pelos dois pontos, Lóri reinscreve a subjetividade feminina em uma zona de indeterminação: "Não encontro ainda uma resposta quando me pergunto: quem sou eu? Mas acho que agora sei: profundamente sou aquela que tem a própria vida e também a tua vida." (Lispector, 2020, p. 149). Ela não chega a um saber absoluto, mas à consciência de que a existência se dá no entre si e o outro, entre o que se sabe e o que se sente. Nesse movimento, Lóri encarna o irrepresentável: não porque se cala, mas porque ousa falar a partir do lugar antes interditado e fala sobre o que lhe convém a sua articulação própria, sem hesitar. Portanto, a sua subjetivação é uma aposta no impossível, uma travessia no desconhecido, uma forma de liberdade que não se presta à forma e sabe valer-se dela quando necessário para alcançar o desejo. Subverter o universal é, em seu caso, existir à margem dele e, ainda assim, fazer da margem um centro possível de experiência de liberdade.

Considerações finais

Diante da leitura e da análise construídas ao longo deste breve percurso, considera-se que a subjetivação de Lóri pode ser lida de forma ambígua: por um lado, sua experiência reforça a ideia psicanalítica clássica de que a mulher se sente completa ao se unir ao homem; por outro, há indícios de uma busca por autonomia que desafia a lógica da falta e da dependência masculina. Nessa leitura, o tensionamento entre desejo e independência é construído por Lispector de modo que se torna possível organizar o processo de Lóri em etapas que marcam a sua submissão como resultado da consciência de um suposto ideal binário. No

processo de Lóri, a performatividade que a orienta em relação ao outro produz o silenciamento de sua voz, o esquecimento de sua potência, a decepção consigo mesma, muitas vezes, diante do tamanho do outro, único capaz de legitimar a sua existência como mulher. Na primeira fase, ela busca a completude de sua falta e performa o gênero por acreditar que é o seu papel e o esperado por Ulisses, mas, ao encontrar com o amor do outro, em um segundo momento da narrativa, Lóri sobrepõe como essencial, de todo o processo, a sua grande liberdade.

Parece-me mais produtivo para uma reavaliação de si, no processo de subjetivação ética incutido, que se escute o outro e não o tome pelas pré-determinações históricas/sociais. Sabe-se que muitas vezes a percepção de tais delimitações são inviáveis, tamanha sutileza das reproduções de manutenção do poder, sobretudo em relação às mulheres, em uma visada binária da existência. Um exemplo ilustrativo e cotidiano são os populares "chás revelação", eventos que, sob a camada de uma aparente festividade partilhada, inscrevem o sujeito em um espaço de expectativas normativas. São delimitadas cores e símbolos para as meninas (rosa, lilás, coroas e laços) e para os meninos (azul, verde, carrinhos, ferramentas, ursos) e a própria estrutura discursiva do evento busca antecipar um gênero como destino para o bebê, anulando, assim, o papel da construção subjetiva e sua complexidade.

Clarice nos aponta um caminho distinto para que consigamos repensar, reconstruir, questionar e perceber os lugares (im)possíveis para nós quando somos mais do que o restante do outro ao propor uma reconfiguração do olhar interno e externo quando se trata de quem somos, do que desejamos para a vida e do que precisamos para trilhar o nosso percurso. Questionar as práticas, conduzir as relações pelo cuidado, pela escuta interna, são ações necessárias e ilustradas por Lóri de forma que alcançamos um outro caminho possível de ser, de colocar-se em relação à.

Referências

BERTO, Danila Faria. **À beira do abismo**: entre literatura e escrita de si em Clarice Lispector. Marília: Cultura Acadêmica Editora, 2019.

BORGES, Luciana. **O erotismo como ruptura na ficção brasileira de autoria feminina**: um estudo de Clarice Lispector, Hilda Hilst e Fernanda Young. Florianópolis: Editora Mulheres, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Trad. de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2024.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. Foucault, Clarice: as palavras, as coisas, a experiência. **Cadernos de Educação**, n. 54, p. 4-22, 2016. Disponível em: https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/caduc/article/download/10014/6574. Acesso em: 02 abr. 2025.

FOUCAULT, Michel. **A hermenêutica do sujeito**: curso no Collège de France (1981-1982). 2. ed. Trad. de Marcio Alves da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. de Salma Tannus Muchail. Lisboa: Portugália Editora, 1968.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade I**: a vontade de saber. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2020a.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: O cuidado de si. Trad. de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2020b.

FOUCAULT, Michel**. Vigiar e punir**: nascimento da prisão. Trad. de Raquel Ramalhete. 8ª reimpr. Petrópolis: Vozes, 2020c.

FUNCK, Susana Bornéo. Mulher e literatura. *In*: FUNCK, Susana Bornéo. **Crítica literária feminista**: uma trajetória. Florianópolis: Insular, 2016. p. 19-26.

LAURETIS, Teresa DE. A tecnologia de gênero. *In*: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica cultural Rio de Janeiro, Rocco, 1994. p. 206-242.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2020.

MCLAREN, Margaret. **Foucault**: feminismo e subjetividade. Trad. de Newton Milanez. São Paulo: Editora Intermeios, 2016.

RODOVALHO, Amara Moira. O cis pelo trans [CIS by TRANS]. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 25, n. 1, p. 365–373, jan.–abr. 2017.

RUBIN, Gayle. **Políticas do sexo**. Trad. de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017 [1975/1984].

COMING OF AGE: A EXPERIÊNCIA FEMININA NO ROMANCE DE FORMAÇÃO *A REDOMA DE VIDRO*, DE SYLVIA PLATH

Coming of age: the female experience in the bildungsroman novel *The bell jar*, by Sylvia Plath

Ana Clara Hatsumi[1]
https://orcid.org/0000-0002-1257-0049
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Alexandra Santos Pinheiro[2]
https://orcid.org/0000-0002-4119-4740
Universidade Federal da Grande Dourados

Resumo: A mulher, em uma sociedade patriarcal, tem sido historicamente designada a uma posição de alteridade, à posição de outro, uma sombra do homem, que é considerado o sujeito, o absoluto (Beauvoir, 2019). Na literatura, não tem sido diferente. A mulher é constantemente uma personagem escrita por homens, não só retratada pelo outro sexo, mas apenas de acordo com sua relação com o outro sexo (Woolf, 2014). O *Bildungsroman*, ou romance de formação, gênero cujo protagonista busca pela reconciliação entre interioridade e mundo (Lukacs, 2009), também é composto majoritariamente por autores homens e protagonistas masculinos. *A redoma de vidro* (1963), de Sylvia Plath, porém, traz um contraponto ao retratar a experiência do amadurecimento e do ingresso da vida adulta vivenciada por uma mulher, uma protagonista em extremo conflito interno por se sentir pressionada socialmente a escolher entre a vida profissional e a vida doméstica. O presente trabalho tem a intenção de analisar a experiência da protagonista de Plath e como ela se relaciona com o gênero e a vivência feminina.

Palavras-chave: Feminismo; literatura de língua inglesa; Sylvia Plath.

Introdução

O presente trabalho tem o objetivo de analisar a experiência feminina de amadurecimento da protagonista de *A redoma de vidro* (1963), de Sylvia Plath. Uma vez que esta experiência se difere da masculina e é retratada com menos frequência na literatura.

Sylvia Plath foi uma escritora norte-americana do século XX reconhecida principalmente por seus poemas, *A redoma de vidro* (1963) é seu único romance, publicado postumamente nos Estados Unidos. Atualmente, suas obras continuam sendo lidas e comentadas por retratarem a situação da mulher e suas adversidades.

A protagonista do romance de Sylvia Plath, Esther Greenwood, portanto, é uma jovem mulher em extremo conflito interno por se sentir pressionada socialmente a escolher entre a

[1] Graduada em Letras Português/Inglês pela UFMS, atualmente é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da UFMS em Estudos Comparados. E-mail: anaclarahatsumi@gmail.com.

[2] Professora titular da UFGD e orientadora no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens (PPGEL) da UFMS em Estudos Comparados. E-mail: alexandrapinheiro@ufgd.edu.br.

vida profissional e a vida doméstica, como era esperado das mulheres da época em que o romance se passa, os anos 50.

Para tal análise, utilizaremos as proposições teórico-críticas de Simone de Beauvoir (1949) acerca da alteridade da mulher e as de Virginia Woolf (1929) a respeito do protagonismo feminino na literatura. Para pensar o romance de formação, será utilizada a definição de *Bildungsroman* de Georg Lukács (1920).

A mulher, em uma sociedade patriarcal, tem sido historicamente designada a uma posição de alteridade, conforme nos explica Simone de Beauvoir: "a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro" (Beauvoir, 2019, p. 12-13). A mulher é vista, dado isso, como uma sombra do absoluto masculino, inferiorizada e impossibilitada de ter a sua voz ouvida, atenção esta concedida somente ao homem, de modo que a mentalidade patriarcal é construída a partir do silenciamento/invisibilidade dos anseios femininos.

Na literatura, não tem sido diferente. Como coloca Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1929), obra de extrema importância para a Crítica Feminista, "a mulher não só é retratada pelo outro sexo, mas também apenas de acordo com sua relação com o outro sexo" (Woolf, 2014, p. 120). Ou seja, o silenciamento da mulher se dá na literatura de maneira que sua representação seja pensada apenas a partir do olhar masculino. Ela é constantemente retratada como um interesse amoroso ou como uma figura santificada, pois, como Woolf argumenta:

> Por isso, talvez, a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos impressionantes de beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca – porque assim as enxergaria um amante, conforme seu amor aumentasse ou diminuísse, é próspero ou infeliz (Woolf, 2014, p. 120)

A representação feminina se torna mais diversificada a partir da maior participação de mulheres como escritoras, assim, a experiência feminina passa a ser representada em sua amplitude e de forma multifacetada, porque, pelas palavras de Hélène Cixous, "é escrevendo, a partir da e em direção à mulher, e enfrentando o desafio do discurso governado pelo falo, que a mulher afirmará a mulher num lugar diferente daquele reservado a ela no e pelo símbolo, ou seja, o lugar do silêncio" (Cixous, 2022, p. 45)

O romance de formação também é majoritariamente composto por autores homens e personagens masculinos, sendo assim, retrata a experiência masculina do amadurecimento. Segundo Georg Lukács, o principal tema do romance de formação é "a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta" (Lukács, 2009, p. 138)

Este tipo de narrativa acaba por representar principalmente uma comunidade e suas ideias, já que o conflito do personagem principal vem da tentativa de se enquadrar em sua comunidade, chamando assim a atenção para as problemáticas de uma sociedade. Portanto, o romance de formação trata, em sua essência, de questões políticas e sociais. Sobre isso, Lukács aponta:

> A partir dessa possibilidade, conferida pelo tema, de intervir com ações sobre a realidade social, segue-se que a articulação entre mundo exterior, profissão, classe, estamento etc. é de fundamental importância,

> como substrato da ação social, para o tipo humano aqui em pauta (Lukács, 2009, p. 139)

Ainda sobre o tema, o teórico elabora que, nos primórdios do gênero, a reconciliação desse protagonista com o mundo é possível. Após passar por uma jornada tortuosa, ele encontra sua comunidade e esse encontro é "o fruto de uma resignação rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada" (Lukács, 2009, p. 140)

Porém, assim que o romance de formação começa a abranger problemáticas sociais de forma mais evidente, o gênero perde sua característica moralista, o protagonista deixa de encontrar seu lugar no mundo ao fim do romance, uma vez que esse mundo só é harmonioso para àqueles que não fazem parte de nenhuma minoria social. Além disso, a maturidade alcançada pelo protagonista no final de sua jornada, conforme explanada por Lukács, também pode ser lida como um conformismo diante das desigualdades do mundo.

A REDOMA DE VIDRO E A EXPERIÊNCIA FEMININA NO ROMANCE DE FORMAÇÃO

Em *A redoma de vidro* (1963), Sylvia Plath rompe com a tradição masculina do romance de formação ao trazer a jornada de uma personagem feminina em estágio de amadurecimento. Sua protagonista, Esther Greenwood, é uma jovem de 19 anos que sofre ao se sentir pressionada entre a escolha da vida profissional ou da vida doméstica, posto que as mulheres de sua época não eram encorajadas a manterem uma carreira profissional após se casarem. A trajetória de Esther é marcada, então, pelo sofrimento psíquico submetido pelo sexismo vigente do tempo em que vivia.

A respeito do processo de amadurecimento das mulheres, Galbiati comenta

> Historicamente, a educação da mulher era direcionada ao casamento, à maternidade e ao "amor" submisso/obediente ao marido. A preocupação com seu desenvolvimento restringia-se ao crescimento físico e biológico, isto é, o acompanhamento da infância até o momento em que estivesse "pronta" para se casar e ter filhos. Desse modo, na vida cotidiana de uma mulher, o desenvolvimento intelectual, a habilidade artística/criativa, sentimentos e emoções, expectativas e frustrações, desejos e escolhas não estavam na lista de prioridades do pensamento patriarcal (Galbiati, 2011, p. 1719)

Dessa forma, o pensamento patriarcal limitava a mulher como esposa e mãe, impedindo-lhe de se realizar enquanto intelectual. É essa a fonte da angústia da protagonista de Plath, pois a jovem almeja ser poeta e faz um estágio em uma prestigiada revista para mulheres no início do romance. Quanto aos obstáculos para as mulheres escritoras, Virginia Woolf enfatiza

> Aqui estou eu, perguntando-me porque as mulheres não escreviam poesia durante a era elisabetana, e não tenho certeza de como elas eram educadas; se alguém as ensinava a escrever; se possuíam salas próprias; quantas mulheres tinham filhos antes dos vinte e um anos; o que, em

> resumo, elas faziam das oito da manhã até as oito da noite. Elas não tinham dinheiro, é evidente; de acordo com o professor Trevelyan, elas se casavam, querendo ou não, antes mesmo de sair dos cueiros, provavelmente aos quinze ou dezesseis anos (Woolf, 2014, p. 69)

Os questionamentos de Woolf sobre a era elisabetana também podem ser transpostos para os anos 60 do romance de Sylvia Plath, tendo em conta que, mesmo que as mulheres da época de *A redoma de vidro* (1963) tivessem permissão para aprender a escrever, ainda assim não eram encorajadas a se tornarem escritoras ou intelectuais, elas ainda aprendiam que o verdadeiro destino da mulher era o matrimônio e a maternidade, embora não casassem com quinze ou dezesseis anos, Esther Greenwood aos dezenove já sente-se pressionada a casar.

Virginia Woolf defende também que, para a mulher poder escrever, ela precisa de independência financeira: uma quantidade de dinheiro anual que a permita viver e um local próprio em que possa ter liberdade e tempo para sua escrita, porque, segundo a teórica, "a liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não só por duzentos anos, mas desde o começo dos tempos." (Woolf, 2014, p. 151). Outrossim, a teórica explana o contraste entre o tratamento dado a um homem que deseja escrever em comparação a uma mulher:

> A indiferença do mundo, que Keats, Flaubert e outros homens geniais achavam tão difícil de suportar, não era, no caso dela, indiferença, mas hostilidade. O mundo não dizia a ela, como dizia a eles: "Escreva se quiser, não faz diferença para mim". O mundo dizia, gargalhando: "Escrever? O que há de bom na sua escrita?" (Woolf, 2014, p. 78)

Uma das passagens mais emblemáticas de *A redoma de vidro* (1963) acontece quando Esther Greenwood imagina-se sentada em uma figueira, vendo todos os seus possíveis futuros representados por figos, um dos frutos representaria um marido e filhos, o outro uma carreira de sucesso como poeta, outro ainda uma carreira como professora e a protagonista sente-se extremamente faminta por não conseguir escolher um só fruto, escolher um significaria perder todos os outros. Este cenário ilustra a questão chave do romance: a busca de uma mulher por autoconhecimento em um mundo que não a permite fazer esta busca.

A cena supracitada é descrita do seguinte modo:

> Eu vi minha vida se ramificando à minha frente como a figueira verde daquele conto.
> Da ponta de cada galho, como um figo roxo e gordo, um futuro maravilhoso me chamava com uma piscadinha. Um figo era um marido numa casa feliz com filhos, e outro figo era uma poeta famosa e outro figo era uma professora universitária brilhante, e outro figo era Ee Gee, a editora genial, e outro figo era a Europa, a África e a América do Sul, e outro figo era Constantin, Sócrates e Attila e mais um monte de outros amantes com nomes estranhos e profissões excêntricas, e outro figo era uma campeã olímpica de remo, e acima e além desses figos havia muitos outros que eu não conseguia enxergar direito.
> Eu me vi sentada entre as raízes dessa figueira, morrendo de fome, só porque não conseguia decidir qual dos figos escolher. Eu queria todos

> eles, todos, mas escolher um era perder os outros e, enquanto eu ficava ali parada, incapaz de tomar uma decisão, os figos iam murchando e ficando escuros, e, um a um, começavam a se espatifar aos meus pés (Plath, 2023, p. 73).

A partir desse excerto, é possível entender o conflito de Esther. A protagonista sente a ansiedade de precisar fazer uma escolha sobre sua vida em uma idade muito jovem sem que lhe seja permitido explorar todas as possibilidades possíveis, liberdade que não é negada aos homens jovens.

Esther questiona, ao longo do romance, a imposição ao matrimônio feita sobre as mulheres e de que maneira essa construção da mulher ideal para o patriarcado tolhe a liberdade feminina, o que aparece no seguinte trecho:

> Esse era um dos motivos pelos quais eu não queria me casar. A última coisa que eu queria era ter segurança infinita e ser o ponto de partida de uma flecha. Eu queria novidade, eu queria emoção, eu queria me lançar eu mesma em todas as direções, como as flechas coloridas dos fogos de artifício de 4 de Julho (Plath, 2023, p. 78)

Galbiati também argumenta, em seu artigo "(Trans)formação e representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo", que:

> Outra diferença significativa é a busca. Na narração da formação feminina, a protagonista geralmente encontra-se em um estado de insatisfação, infelicidade, frustração, incompletude ou dilema existencial. A personagem central demonstra baixa autoestima e ausência de amor-próprio, configurando um quadro problemático quanto à imagem de si mesmo, à identidade e ao conhecimento. Como se pode inferir, a natureza do motivo de se iniciar a busca é variada e abrangente. (Galbiati, 2011, p. 1719-1720)

Essa "baixa autoestima e ausência de amor-próprio" descrita pela teórica também é uma consequência do sexismo enfrentado pela personagem central do romance de formação feminino, posto que a mulher tem seu valor constantemente julgado em relação ao homem em uma sociedade patriarcal. E em *A redoma de vidro* (1963), o "quadro problemático" decorrente da autoimagem de Esther traz graves consequências para a protagonista na segunda metade do romance.

A crise de Esther diante do futuro culmina em um grave declínio de sua saúde mental, fazendo com que ela acabe sendo submetida à terapia de eletrochoque e, quando este procedimento não se mostra eficaz, institucionalizada. A protagonista descreve sua depressão como um sentimento de estar presa em uma redoma de vidro, o que evoca o título do romance, esta redoma de vidro pode ser lida como as pressões sociais de uma sociedade sexista. Ademais, o período em que Esther Greenwood passa internada em um hospital psiquiátrico retrata o estigma diante da saúde mental, principalmente feminina, o que fica evidente quando seu namorado, Buddy, vai visitá-la e questiona se quem agora se casaria com Esther, uma vez que ela já foi internada. Apesar disso, ela se sente aliviada com o rompimento por parte dele. O diálogo aparece dessa forma:

> "Quero ver quem vai querer casar com você agora, Esther. Agora que você passou", e o gesto do Buddy tinha incluído a montanha, os pinheiros e os edifícios austeros e cobertos de neve que fragmentavam a paisagem, "por aqui".
> E é claro que eu não sabia quem ia querer casar comigo agora que eu tinha passado por onde eu tinha passado. Eu não fazia a mínima ideia (Plath, 2023, p. 216)

Mesmo Esther não fazendo "a mínima ideia" de quem se casaria com ela após sua internação, isso não a preocupa, a personagem também rompe com Irwin, um homem com quem teve uma breve relação e, após isso, diz para si mesma: "eu estava livre de verdade." (Plath, 2023, p. 217)

Em *The madwoman in the attic* (1979), livro precursor na Crítica Feminista, as teóricas Sandra M. Gilbert e Susan Gubar argumentam que as pressões sofridas pelas mulheres do século XIX para corresponderem a uma ideia de feminilidade podia levá-las à doença e que, além disso, a ideia de que as mulheres eram frágeis e propensas a ficarem doentes com facilidade era senso comum na época (Gilbert e Gubar, 1979, p. 54). No século XX, e até mesmo na atualidade, a ideia de as mulheres serem mais frágeis é transposta para a questão da saúde mental, ou seja, Plath retrata em seu romance uma protagonista vítima desse estigma, alguém cujo sofrimento psíquico não é levado a sério por conta de seu gênero.

Essa visão da mulher como possuidora de uma mentalidade frágil, sujeita a colapsos diante da menor adversidade é recorrente no pensamento sexista, cria-se, a partir disso, o arquétipo da mulher louca, figura representada pela mulher louca presa no sótão do romance *Jane Eyre* (1847), título da obra de Gilbert e Gubar. Sobre isso, Shoshana Felman argumenta ao citar Phyllis Chesler

> Desde sua criação familiar inicial até seu desenvolvimento subsequente, o papel social designado à mulher é o de servir a uma imagem, autoritária e central, do homem: a mulher é primeira e principalmente uma filha/uma mãe/uma esposa. "O que nós consideramos "loucura" seja quando aparece nas mulheres ou nos homens é ou a ação do papel feminino desprezado ou a total ou parcial rejeição do estereótipo do papel sexual. (apud Felman, 1991, p. 6-7) (Tradução nossa)[3]

A loucura nas mulheres é, sob essa ótica, a rejeição de um papel imposto pelo sexismo, sendo a mulher louca aquela que é feita de exemplo, isolada socialmente por não corresponder às pressões sociais determinadas. Ou seja, o sexismo vigente adoece as mulheres e então as coloca em uma posição de alteridade dupla: a da loucura e a de ser mulher.

Quarenta anos mais tarde da publicação de *The madwoman in the attic* (1979), Gilbert e Gubar publicam *Still mad: American women writers and the feminist imagination* (2021), obra em que se aprofundam na história literária da segunda onda do feminismo. Nela, as autoras escrevem o seguinte sobre o psicológico da protagonista de *A redoma de vidro* (1963):

[3] "From her initial family upbringing throughout her subsequent development, the social role assigned to the woman is that of serving an image, authoritative and central, of man: a woman is first and foremost a daughter/a mother/ a wife. "What we consider "madness" whether it appears in women or in men, is either the acting out of the devalued female role or the total or partial rejection of one's sex-role stereotype." (Citação original)

> A anomia de Esther possivelmente sinaliza o iminente colapso nervoso que requererá tratamentos de choque e hospitalização na segunda parte do romance. Mas é também claramente uma consequência da "falta de normas" descrita pelo sociólogo Émile Durkheim em seu famoso estudo *O suicídio* (1897), Tal falta de normas – uma ruptura em padrões e normas previamente concordados – cada vez mais caracterizava a cultura complacente dos anos 50. (Gilbert e Gubar, 2021, p. 140-141) (Tradução nossa) [4]

Esta dificuldade de Esther em se adequar à sua época e de se sujeitar ao que é esperado dela é que motiva o declínio de sua saúde mental.

Ao fim do romance, Esther Greenwood não se reconcilia com sua realidade, como acontecia no romance de formação tradicional, ao contrário disto, ela encontra liberdade em desvencilhar-se das pressões impostas pelo patriarcado, o que é descrito como a redoma de vidro levantando-se da protagonista. Livre das imposições de seu futuro, Esther pode concentrar-se na recuperação de sua saúde mental e o romance termina com a personagem entrando em uma conferência com os médicos do hospital psiquiátrico para decidir se ela receberá alta. Ela se descreve como alguém que nasceu pela segunda vez:

> Fiquei lançando olhares impacientes na direção da porta fechada da sala de reuniões. Minhas meias estavam alinhadas, meus sapatos pretos eram velhos, mas brilhavam, e meu conjunto de lã vermelha era tão espalhafatoso quanto meus planos. Eu já tinha quase tudo, como uma noiva preparando o enxoval. Mas eu não ia me casar. Pensei que devia existir um ritual para nascer pela segunda vez — remendada, recauchutada e pronta para voltar a rodar (Plath, 2023, p. 219)

Considerações Finais

A redoma de vidro é, dada as considerações feitas neste capítulo, um romance de formação que retrata a experiência de amadurecimento feminina na sociedade sexista, trazendo como conflito o papel de gênero imposto sobre a mulher: a pressão social para o casamento, a idealização da mulher como mãe e esposa e os obstáculos enfrentados por uma mulher para sua realização intelectual e sua busca por autoconhecimento. Além disso, Plath questiona o estigma da saúde mental feminina através da jornada de sua protagonista que sofre um colapso nervoso, o arquétipo da mulher louca é subvertido ao acompanharmos o sofrimento psíquico de Esther Greenwood e suas motivações.

Apesar de o romance ter sido publicado nos anos 60 e seu enredo se passar nos anos 50, as temáticas nele discutidas permanecem extremamente relevantes e atuais, uma vez que nossa sociedade tem passado por uma nova onda de conservadorismo, motivada por um crescimento da extrema-direita e de um fundamentalismo religioso, o papel da mulher volta mais uma vez a ser questionado, pois, como enuncia Simone de Beauvoir, "Nunca se esqueça

[4] "Esther's anomie arguably signals the oncoming mental breakdown that will require shock treatments and hospitalization in the second half of the novel. But it's also clearly a consequence of just the "normlessness" described by the sociologist Émile Durkheim in his famous study Suicide (1897). Such normlessness—a breakdown of previously agreed-on standards and values— increasingly characterized the smug culture of the fifties. (Citação original)

que basta uma crise política, econômica e religiosa para que os direitos das mulheres sejam questionados. Esses direitos não são permanentes. Você terá que se manter vigilante durante toda a sua vida" (Beauvoir, 1949)

Referências

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022. p. 45.

FELMAN, Shoshana. Woman and Madness: The Critical Phallacy. *In*: WARHOL, Robyn; PRICE Herndl, Diane (org.). **Feminisms**: an anthology of literary theory and criticism. New Brunswick: Rutgers University Press, 1991. p. 6-20.

GALBIATI, Maria Alessandra. (Trans)formação e representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo. **Estudos Linguísticos**, São Paulo, v. 40, p. 1716-1728, 2011. Disponível em: https://acrobat.adobe.com/id/urn:aaid:sc:VA6C2:bea3bef2 51f9-4124-99ad-0417250b09e0. Acesso em: 17 jan. 2025.

GILBERT, Sandra. M.; GUBAR, Susan. **Still mad**: American women writers and the feminist imagination. Nova York: W. W. Norton & Company, 2021.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic**: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2009. p. 138-140.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2023.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ENTRE O CUIDADO E A RESISTÊNCIA: FEMINILIDADES NA INFÂNCIA EM *VERDIFLOR Y LOS CINCO* E OS DISCURSOS DE GÊNERO NA LITERATURA INFANTIL BOLIVIANA

Between Care and Resistance: Femininities in Childhood in *Verdiflor y los cinco* and Gender Discourses in Bolivian Children's Literature

Tarissa Marques Rodrigues dos Santos[1]
0000-0003-2333-7856
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul – UFMS

Introdução

A literatura infantil, enquanto artefato cultural, exerce forte influência na constituição das subjetividades infantis e na formação das identidades de gênero. Por meio das narrativas, valores, comportamentos e expectativas sociais são transmitidos, muitas vezes de forma naturalizada, operando como dispositivos ideológicos e pedagógicos que moldam os modos de ser menina ou menino. Assim, os livros voltados à infância cumprem funções que vão além do entretenimento ou da alfabetização: são também espaços onde discursos sociais são produzidos, reforçados ou tensionados. Entre os elementos que mais se repetem na literatura destinada às crianças estão as normas de gênero, que associam o feminino à fragilidade, ao cuidado, à doçura e à responsabilidade doméstica.

No entanto, há narrativas que, mesmo partindo desses modelos tradicionais, oferecem brechas para outras formas de existência, agenciamento e resistência. A literatura infantil boliviana, em particular, permite visualizar essas tensões de maneira situada, considerando a realidade cultural, histórica e política do país e suas marcas coloniais e patriarcais. Este artigo analisa a obra *Verdiflor y los cinco*, da escritora boliviana Velia Calvimontes, com o objetivo de compreender como se constituem as feminilidades na infância e quais discursos de gênero operam sobre a protagonista. A narrativa apresenta Verdiflor como a única filha mulher entre irmãos homens, que, após a morte da mãe, assume o papel de cuidadora da família, evidenciando discursos normativos sobre o lugar da mulher no espaço doméstico. No entanto, também se observam elementos de resistência e agência, nos quais a personagem reconfigura esse papel a partir da força, da liderança e da solidariedade.

A análise proposta neste artigo parte da Análise do Discurso Foucaultiana (Foucault, 1975), compreendendo o discurso como prática que produz saberes e regula condutas, em articulação com os conceitos de performatividade de gênero (Butler, 1990) e com os estudos sobre infância e literatura. Trata-se de uma abordagem qualitativa, de caráter bibliográfico e documental, baseada em categorias como biopoder, dispositivos disciplinares e normas sociais de gênero.

Este estudo integra a pesquisa desenvolvida na tese de doutorado em Educação da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, intitulada: *O Protagonismo Feminino nas Obras*

[1] Pós-doutoranda em Fronteiras Andinas pela Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales da Universidad Nacional de Jujuy (UNJu – Argentina), em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Estudos Fronteiriços (Doutorado) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEdu) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestra em Estudos Fronteiriços pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). E-mail: tarissamarques@gmail.com

Literárias Infantis Bolivianas (Santos, 2024), aprofundando a análise de uma das obras examinadas. A investigação estrutura-se em três eixos principais: (1) a construção das feminilidades e a internalização das normas sociais; (2) os momentos de resistência e agência da personagem frente as expectativas de gênero; e (3) a manifestação do biopoder e dos dispositivos disciplinares que regulam os comportamentos das meninas na literatura infantil.

Os livros que compõem a literatura para a infância boliviana apesar de terem como propósito auxiliar no trabalho pedagógico de letramento e alfabetização das crianças, extrapolam esse objetivo, ensinam vários outros aspectos porque são artefatos culturais que veiculam e produzem significados principalmente relacionados ao artefato cultural:

> Os artefatos culturais produzem significados, ensinam determinadas condutas às meninas e aos meninos e instituem a forma adequada e 'normal' para a vivência da sexualidade e da feminilidade e masculinidade (Xavier Filha, 2009, p. 72).

Neste sentido, o conceito de gênero considera que as identidades sexuais são construídas social e culturalmente, em uma determinada época, negando qualquer explicação naturalista baseada em conceitos biológicos dos comportamentos das mulheres e dos homens; e nesta construção as esferas sociais como a família e a escola têm um papel importante.

Na infância, a sexualidade pode se manifestar através das brincadeiras, nos momentos de descontração da criança, seja em casa com sua família, seja na escola. Neste sentido, acredita-se que a sexualidade da criança, no seu contexto infantil, é revelada a partir da experiência de prazeres com registros profundos de sensações que a memória do corpo não esquece, daí a importância de inserir essa temática no ambiente escolar, com muito cuidado ao se trabalhar com as crianças a temática, uma vez que irá gerar experiências muito significativas, experiências estas que a criança irá carregar para toda a vida, e a literatura é um aporte nessa construção.

A literatura infantil atua como um espaço de produção e disputa de sentidos, da construção das subjetividades, naturalizando ou tensionando normas sociais que regulam o corpo, o comportamento e os modos de ser criança. Zilberman (2003) aponta que os livros infantis operam como veículos ideológicos que ensinam, orientam e moldam valores culturais, muitas vezes de maneira sutil, por meio de enredos, personagens e ilustrações.

Os estudos culturais contribuem para pensar essa produção simbólica como parte de um sistema de significações que define identidades. Stuart Hall (1997) destaca que os textos culturais – como a literatura – não apenas refletem a realidade, mas a constituem, construindo representações que impactam diretamente a vida social. Dessa forma, a literatura infantil boliviana, ao narrar infâncias localizadas, revela como os discursos de gênero se entrelaçam a dinâmicas familiares, sociais e culturais específicas, muitas delas marcadas pela herança colonial e pelo patriarcado.

Na literatura infantil, esses padrões são frequentemente reforçados, ainda que também possam ser tensionados, como será visto na análise de *Verdiflor y los cinco*. A metodologia utilizada incluiu uma revisão bibliográfica para erigir conceitos possíveis de serem imbricados nos diálogos com a literatura para a infância, a pesquisa bibliográfica foi utilizada como ferramenta metodológica para compreensão das discursividades entre o texto e as ilustrações presentes nos livros para a infância bolivianos indicados pela Academia Boliviana de Literatura Infantil y Juvenil enquanto objeto da pesquisa.

Feminilidades e Discursos Normativos em *Verdiflor y los cinco*

Partindo do princípio que temos por tese que a literatura para a infância boliviana, embora frequentemente percebida como entretenimento ou uma ferramenta educacional, emerge não somente como reflexo das normas sociais, mas também como um espaço potencial para o protagonismo feminino, desafiando as dinâmicas de poder e identidade de gênero de maneiras que ressoam com perspectivas decoloniais, nesta subseção analisaremos os discursos presentes nos artefatos culturais livros, dentro da perspectiva foucaultiana.

A análise de discurso se concentrará nas representações de gênero tradicionalmente presentes na literatura para a infância boliviana, examinando como estas narrativas refletem e perpetuam as concepções culturais sobre gênero e feminilidade. A investigação buscará identificar padrões discursivos que reforçam ou contestam estereótipos de gênero, considerando o papel dos livros para a infância como veículos culturais que influenciam a formação das identidades de gênero desde a infância. A abordagem foucaultiana permitirá explorar como os discursos nos livros para a infância operam como mecanismos de poder que produzem e regulam as normas de gênero na sociedade boliviana.

Nessa perspectiva, o mapeamento discursivo dentro da sociedade boliviana poderá revelar como os discursos funcionam na imposição da verdade, conforme Michel Foucault teoriza. O discurso não apenas descreve a realidade, mas também a constrói e a legitima, funcionando como uma ferramenta dialética que estabelece e reforça as estruturas de poder dominantes. Nesse contexto, a análise foucaultiana permite desvendar as nuances e complexidades dessas construções discursivas, mostrando como são fruto de uma produção coletiva e histórica, neste sentido foram divididos a categorização das análises nos conceitos foucaultianos de Poder, Biopolítica, Genealogia e Arqueologia, para uma compreensão mais profunda das dinâmicas discursivas.

Na sequência, apresentamos a análise do livro *"Verdiflor y los Cinco"* a qual é iniciada com um quadro baseado no roteiro para a realização da Análise do Discurso de Literatura para a infância com as principais informações sobre a obra, seguida por uma análise mais detalhada com a inclusão de imagens dos livros selecionados.

Quadro 1 – Análise do Discurso no livro "*Verdiflor y los cinco*..."

Categoria	Subcategoria	Itens de Análise
	**Referência Bibliográfica**	CALVIMONTES, Velia. Verdiflor y los cinco... Ilustrações de Antonieta Loayza. 1. ed. Cochabamba: Ediciones AILEV, 2016. ISBN 978-99974-54-82-9.
	Título	Verdiflor y los Cinco
	Autor/a	Velia Calvimontes
	Ilustrador/a	Antonieta Loayza
	Edição	1ª Edição
	Número de Páginas	24
	ISBN	978-99974-54-82-9
	Ano de Publicação	2016

Identificação Preliminar	**Local de Publicação**	Cochabamba, Bolívia
Resumo da História		*Verdiflor*, uma menina com olhos verdes e uma família numerosa de irmãos meninos, enfrenta desafios ao assumir o papel de cuidadora de sua casa quando sua mãe adoece e falece. A narrativa retrata as dinâmicas familiares e como ela, ainda jovem, tenta administrar suas responsabilidades, crescendo emocionalmente e fisicamente.
Personagem Principal	**Gênero**	(x) Feminina ( ) Masculina ( ) Ambos
	Descrição Física	*Verdiflor*, uma menina com olhos verdes, está inserida em uma narrativa que utiliza o próprio corpo e características físicas como ponto de construção de identidade. Seus olhos verdes destacam a diferença, uma característica que a distingue dos demais.
	Descrição de Conduta	*Verdiflor* assume, muito cedo, o papel de cuidadora na família após a morte de sua mãe, uma transição que coloca em evidência os mecanismos de poder e controle que operam na infância e na feminilidade. A narrativa sugere que, ao tomar as rédeas das responsabilidades domésticas, *Verdiflor* se conforma a um papel historicamente construído para as mulheres – o de cuidadora.
Análise do Discurso	**Personagens**	Os personagens da narrativa são, em sua maioria, masculinos, com *Verdiflor* sendo a única menina no centro da dinâmica familiar. Isso já coloca em evidência uma estrutura de poder discursiva em que a feminilidade é colocada em oposição à masculinidade, especialmente dentro de uma unidade familiar.
	Representação de Gênero	Está centrada na atribuição de responsabilidades de cuidado à personagem feminina. A história reflete como a feminilidade é, historicamente, associada ao trabalho

		doméstico e ao cuidado, conforme os discursos que regulam o comportamento das mulheres em sociedades patriarcais.
	Interseccionalidade	A interseccionalidade é visível na narrativa quando analisamos as sobreposições de gênero e classe social. Verdiflor pertence a uma família boliviana de classe média, e o contexto em que ela é posicionada destaca como essas duas dimensões – gênero e classe – se cruzam para moldar suas responsabilidades e limitações.
	Narrativa	Se estrutura em torno da transição de *Verdiflor* da infância para uma posição de autoridade e responsabilidade dentro da casa. Ela começa como uma criança entre irmãos, mas, à medida que sua mãe adoece e falece, *Verdiflor* é obrigada a ocupar um espaço tradicionalmente reservado às mulheres adultas na sociedade: o de cuidadora.
	Perspectiva de Gênero	A narrativa se alinha às normas tradicionais de feminilidade, onde *Verdiflor*, mesmo sendo jovem, é forçada a desempenhar o papel de cuidadora por ser a única menina da família. Esse retrato de gênero reflete os discursos normativos que associam o trabalho doméstico e o cuidado com o feminino.
	Dinâmica de Poder	As dinâmicas de poder na narrativa operam tanto no nível familiar quanto no nível social. *Verdiflor*, ao assumir a responsabilidade de cuidar da casa e de seus irmãos, passa a exercer um tipo de poder simbólico dentro da unidade familiar. Esse poder, no entanto, é limitado, já que a narrativa ainda mantém o pai como figura de autoridade econômica e patriarcal.
	Desafio aos Estereótipos de Gênero	Embora a narrativa inicialmente reforce papéis tradicionais de gênero ao colocar *Verdiflor* como cuidadora,

		há também uma subversão desses papéis à medida que a história avança. *Verdiflor* demonstra força, liderança e resiliência, características que muitas vezes são atribuídas a figuras masculinas em narrativas tradicionais.
	Linguagem	A narrativa utiliza uma linguagem que, embora adequada para crianças, carrega em si as marcas das construções discursivas que moldam a feminilidade e a infância dentro de contextos patriarcais.
	Descrições de Personagens	A ausência de outras figuras femininas adultas após a morte da mãe sublinha o peso que recai sobre *Verdiflor* para ocupar esse espaço vazio. A história, assim, articula o feminino como algo que precisa "compensar" ou preencher lacunas, enquanto os irmãos mantêm sua infância sem o mesmo nível de responsabilidade, revelando uma construção de papéis de gênero arraigada.
Análise Visual Ilustrações	**Representações Visuais de Gênero**	As ilustrações em *Verdiflor y los Cinco* reforçam e, em alguns casos, contestam as construções tradicionais de gênero. Nas imagens, *Verdiflor* aparece frequentemente em atividades domésticas, o que alinha sua representação ao papel tradicionalmente atribuído às mulheres no espaço doméstico.
	Descrição da Capa do Livro	A capa de *Verdiflor y los Cinco* destaca a personagem principal no centro, cercada por seus irmãos e seu pai. Essa escolha visual reflete a centralidade de *Verdiflor* na narrativa e sua posição como o "pilar" da família após a morte de sua mãe. A escolha de colocá-la no centro da capa, em uma posição de destaque, é significativa do ponto de vista discursivo, pois reforça sua importância na estrutura familiar.

Contexto e Recepção	**Intenção do Autor/a**	A intenção da autora, Velia Calvimontes, parece ser retratar o processo de amadurecimento precoce de uma menina que, devido às circunstâncias trágicas, assume a responsabilidade de cuidar de sua família.
Conclusão e Reflexão	**Impacto sobre os /as Leitores /as**	A história pode oferecer uma representação forte de uma personagem feminina que não se conforma passivamente com as circunstâncias, mas que age ativamente para garantir o bem-estar de seus irmãos e de sua casa.
	Contribuições para a Igualdade de Gênero	Oferece uma contribuição ambígua para a igualdade de gênero. Por um lado, *Verdiflor* é retratada como uma personagem forte, responsável e resiliente, rompendo com os estereótipos que frequentemente associam as meninas à passividade ou fragilidade.

Fonte: Elaborado pela autora (2024).

A obra *Verdiflor y los cinco*, escrita por Velia Calvimontes, apresenta uma narrativa profundamente rica em suas explorações das dinâmicas familiares e dos papéis de gênero dentro de um contexto boliviano. A história segue a jornada de *Verdiflor,* uma menina que, após a doença e morte de sua mãe, se vê forçada a assumir responsabilidades adultas e a cuidar de seus irmãos. Ao longo da narrativa, *Verdiflor* emerge como uma personagem resiliente e determinada, enfrentando as adversidades com coragem.

No entanto, quando olhada de forma crítica, especialmente através da lente pós-estruturalista, a história apresenta discursos de gênero que moldam os comportamentos e as expectativas sociais que recaem sobre as meninas, questionando, ao mesmo tempo, o impacto dessas normas na construção da subjetividade.

Verdiflor, uma menina com olhos verdes, está inserida em uma narrativa que utiliza o próprio corpo e características físicas como ponto de construção de identidade. Seus olhos verdes destacam a diferença, uma característica que a distingue dos demais e que, marca como o corpo feminino é lido e interpretado dentro de estruturas discursivas que o colocam em uma posição de atenção e diferenciação. O próprio nome "*Verdiflor"* relaciona a menina a conceitos de crescimento e transformação, mas essa conexão não é meramente natural; é culturalmente construída. Sua aparência é construída como uma forma de ancorar as expectativas culturais e de gênero que serão impostas ao longo da história.

Nas discursividades do texto, percebe-se que a maioria dos personagens são masculinos, com *Verdiflor* sendo a única menina no centro da dinâmica familiar. Isso destaca uma divisão tradicional dos papéis de gênero, onde as mulheres, mesmo as jovens, são frequentemente associadas ao cuidado e à responsabilidade doméstica, enquanto os meninos,

seus irmãos, são inicialmente retratados de maneira mais despreocupada. *"Verdiflor era la única que asumía las tareas del hogar, mientras sus hermanos jugaban en el patio sin preocupaciones."*[2]

Esse trecho ilustra como, no início, os irmãos de *Verdiflor* estão distantes das responsabilidades, reforçando a ideia de que o trabalho de cuidado é atribuído de forma quase automática à personagem feminina. *Verdiflor*, em sua posição como a única menina, é vista como a cuidadora, um papel tradicionalmente atribuído às mulheres. "*Con solo 15 años, Verdiflor se convirtió en la madre de sus hermanos, encargándose de cada detalle del hogar."*[3] Nesse momento, vemos como a narrativa a coloca no centro da dinâmica familiar, com a responsabilidade de substituir a figura materna após a perda da mãe. A história, ao fazer isso, reflete um discurso cultural que associa o cuidado ao feminino, colocando *Verdiflor* em uma posição de responsabilidade desde jovem.

Essa organização familiar dialoga diretamente com as noções de gênero como construção social, conforme postulado por Judith Butler. Para Butler (2003), "o gênero é performativo", ou seja, ele não é natural, mas algo que se manifesta por meio de atos repetidos que reproduzem normas sociais de *Verdiflor,* a narrativa reforça essa performatividade ao colocar a personagem em um papel feminino tradicional, onde o cuidado é visto como algo natural. No entanto, essa posição é resultado de normas sociais repetidas, e não de uma essência feminina inata.

No entanto, ao longo da narrativa, ela também demonstra força, liderança e uma capacidade de equilibrar o peso das responsabilidades domésticas com seu próprio processo de amadurecimento emocional. *"Aunque a veces se sentía abrumada por la responsabilidad, Verdiflor siempre encontraba la fuerza para seguir adelante, guiando a sus hermanos y manteniendo la casa en orden."*[4] Esse trecho justifica como *Verdiflor* vai além da simples conformidade com seu papel, exercendo uma liderança ativa e mostrando resiliência emocional ao lidar com os desafios diários. Louro (2000) argumenta que as meninas e mulheres, ao assumirem papéis esperados pela sociedade, podem também transformar esses papéis ao desempenhá-los de maneiras que subvertem ou questionam as normas vigentes. *Verdiflor* não em sua posição de cuidadora, mas usa essa posição para demonstrar sua força e autonomia, desafiando as noções de fragilidade feminina associadas ao cuidado.

Além disso, a narrativa oferece momentos de subversão desses papéis, quando os irmãos de *Verdiflor* começam a ajudar nas tarefas domésticas. "*Poco a poco, sus hermanos empezaron a comprender la carga que Verdiflor llevaba, y comenzaron a ayudarla en la casa."*[5] Isso sugere que, embora o cuidado tenha sido inicialmente imposto a Verdiflor, os papéis de gênero podem ser negociados e compartilhados. A mudança na atitude dos irmãos desafia, de forma sutil, a ideia de que as tarefas domésticas são exclusivamente femininas.

Outro aspecto no contexto da narrativa, é como a reprodução social está intimamente ligada ao papel feminino. Foucault (1979) argumenta que a biopolítica está profundamente preocupada com o controle e a gestão da vida, incluindo a reprodução. "*Verdiflor cuidaba de sus*

[2] "Verdiflor era a única que assumia as tarefas de casa, enquanto seus irmãos brincavam no pátio sem preocupações."(tradução nossa).

[3] "Com apenas 15 anos, Verdiflor se tornou a mãe de seus irmãos, encarregando-se de cada detalhe do lar."(tradução nossa).

[4] "Embora às vezes se sentisse sobrecarregada pela responsabilidade, Verdiflor sempre encontrava forças para seguir em frente, guiando seus irmãos e mantendo a casa em ordem." (tradução nossa).

[5] "Aos poucos, seus irmãos começaram a entender a carga que Verdiflor carregava e passaram a ajudá-la em casa." (tradução nossa).

hermanos, como si desde siempre hubiera estado destinada a este rol."[6] Esse trecho demonstra como as meninas, especialmente em contextos tradicionais, são reguladas desde cedo para assumir papéis ligados à reprodução social — isto é, garantir que a estrutura familiar e os valores sejam perpetuados através do cuidado e da manutenção do lar.

As narrativas de "*Verdiflor y los cinco*", traz a família como eixo central, podemos observar como a estrutura familiar tradicional representada visualmente reflete e reforça a narrativa da obra, onde *Verdiflor*, a única menina da família, assume um papel central na dinâmica doméstica. Observe essa relação de forma detalhada:

Figura 1 – Ilustração da posição hierárquica da família de *Verdiflor* na obra "*Verdiflor y los cinco*"



Fonte: Calvimontes (2016, p. 6).

A imagem, que retrata uma família com o pai, mãe, e os filhos, reforça a ideia de uma família nuclear convencional. No entanto, na história, percebemos que essa estrutura é desafiada pela doença e morte da mãe, que altera profundamente a dinâmica familiar. *Verdiflor*, sendo a única filha menina, é sobrecarregada com as responsabilidades adultas, o que a afasta da infância e das possibilidades típicas de sua idade. Na imagem, a mãe está visivelmente próxima dos filhos, especialmente dos mais novos, o que ecoa o seu papel de cuidadora antes de sua morte.

Esse papel é rapidamente transferido para *Verdiflor* quando a mãe falece, e a narrativa revela como ela, com apenas 15 anos, assume as tarefas domésticas e o cuidado de seus irmãos, enquanto o pai permanece distante emocionalmente, focado no sustento financeiro da família. A imagem, portanto, já sugere uma expectativa sobre os papéis que cada membro da família deve cumprir, algo que a história confirma e desenvolve.

A ausência materna e o reforço do patriarcado pode ser percebido na imagem, pois o pai está em pé e distante, o que simboliza sua autoridade e o papel de provedor tradicional. Após a morte da mãe, sua figura continua a ser passiva em relação às responsabilidades do cuidado com os filhos, deixando essas tarefas para *Verdiflor*. No texto, o pai é descrito como alguém que "*se desentendía del resto*"[7] e que só ajudava economicamente, o que reforça os

[6] "Verdiflor cuidava de seus irmãos, como se desde sempre estivesse destinada a esse papel."(tradução nossa).
[7] "despreocupava-se do resto." (tradução nossa).

estereótipos patriarcais de que o homem é o provedor financeiro, enquanto o cuidado emocional e doméstico recai sobre as mulheres.

Ao assumir as responsabilidades da casa e do cuidado com os irmãos, *Verdiflor* passa a ocupar um papel de grande centralidade na dinâmica familiar: *"La responsabilidad mayor del cuidado recayó en... ya sabemos en Verdiflor; ella con sus quince primaveras..."*[8] Essa fala evidencia como *Verdiflor* é encarregada das tarefas que tradicionalmente seriam associadas ao cuidado materno. No entanto, a sua feminilidade não é apresentada de forma frágil ou submissa, mas sim como uma força que equilibra cuidado e liderança. Ela lida com os desafios domésticos e familiares de maneira prática, sugerindo um afastamento do modelo romântico e idealizado de feminilidade passiva.

Algumas considerações

A análise da obra *Verdiflor y los cinco* evidencia como a literatura infantil pode funcionar simultaneamente como reprodutora de discursos normativos de gênero e como espaço de resistência e reconfiguração das feminilidades. Verdiflor é uma personagem que, apesar de inserida em uma lógica patriarcal que associa o cuidado à figura feminina, apresenta força, liderança e agência, subvertendo parcialmente as expectativas impostas. A narrativa revela, de forma sutil, as dinâmicas de poder presentes nas relações familiares, marcadas pela ausência materna, pelo distanciamento do pai e pela sobrecarga precoce da única filha mulher. Ao mesmo tempo, ao mostrar a cooperação crescente dos irmãos e a centralidade da protagonista na manutenção do afeto e da ordem no lar, a obra aponta para a possibilidade de negociação dos papéis de gênero. Assim, este estudo contribui para a reflexão sobre a função pedagógica e política da literatura infantil boliviana, destacando sua relevância para a formação das subjetividades e para a crítica às desigualdades estruturais de gênero desde a infância.

Referências

BUTLER, Judith. **Gender trouble:** feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

CALVIMONTES, Velia. **Verdiflor y los cinco**. Ilustrações de Antonieta Loayza. 1. ed. Cochabamba: Ediciones AILEV, 2016.
FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 6ed. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**: nascimento da prisão. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1975.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

[8] "A maior responsabilidade do cuidado recaiu em... já sabemos, em Verdiflor; ela, com suas quinze primaveras..."(tradução nossa).

SANTOS, Tarissa Marques Rodrigues dos.. **O protagonismo feminino nas obras literárias infantis bolivianas**. 2024. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2024.

XAVIER FILHA, Constantina. Educação, sexualidades e infâncias. In: LOURO, Guacira Lopes (Org.). **O corpo educado**: pedagogias da sexualidade. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. p. 65-82.

ZILBERMAN, Regina. **Literatura infantil**: teoria, análise, didática. 12. ed. São Paulo: Ática, 2003.

ENVELHECIMENTO E GÊNERO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA: REFLEXÕES SOBRE *QUARENTA DIAS*

Aging and Gender in Contemporary Literature: Reflections on *Forty Days*

Maria Aparecida de Barros 1[1]
https://orcid.org/0000-0002-1712-649X
Faculdade da Fronteira Oeste

Introdução

Fato que não se pode ignorar é que o tempo chega para todos, e a velhice, para muitos, é uma incomoda certeza. Afinal, as identidades não são estanques. Estão em um processo contínuo de formação e transformação, constantemente passando por mudanças, atravessando e sendo atravessadas por situações e fatos (Hall, 1999). No gesto da travessia, também acontece um movimento interior, onde identidades se movem, se chocam, se auxiliam, atravessa acontecimentos, tempos e espaços, que lhe proporcionam reflexões sobre si, suas escolhas ou a ausência delas. Neste estudo, refletiremos sobre a representação da velhice e maternidade na obra *Quarenta dias*, da escritora Maria Valéria Rezende, como elementos da identidade de Alice, a protagonista. Abordaremos também, os conceitos de envelhescência e avosidade pelo viés da intersecionalidade.

Contrariando algumas realidades, onde a mulher idosa é posta de lado, a escritora inova, apresentando Alice, uma professora aposentada, que se muda para outra cidade, para ficar mais próxima da filha única, abandonando os seus planos de aposentadoria na praia. Ela muda-se de João Pessoa, na Paraíba, para Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. A filha Norinha desejava engravidar, e não querendo abrir mão de seus projetos pessoais, exige que a mãe cuide do bebê. Ao decidir ter um filho, Norinha também decide-determina que mãe deve cuidar do neto, uma vez que ela não teria tempo para fazê-lo. Mudança consumada, Alice tenta se encontrar diante dos novos cenários, e a filha decide viajar para o exterior, por 06 meses, para acompanhar o marido, que ganhou uma bolsa de estudos. Diante das descobertas, Alice fica desnorteada, um certo dia sai de casa, e não desejando retornar decide procurar por um rapaz, Cícero Araújo, filho de uma conterrânea, que parou de fazer contato com a família. Nessa missão, ela se perde na cidade grande, passando a vagar por quarenta dias, até retornar para casa.

Alice sai de uma margem para outra, literalmente, numa caminhada. Tal trajetória lhe foi imposta: ela sai do que se supõe ser inatividade, a aposentadoria, para a atividade da maternidade-avosidade. A experiência de um conflito geracional entre mãe e filha é o pano de fundo dessa narrativa. Ela vaga pela cidade de Porto Alegre após ser obrigada a deixar seus planos para trás: "continuei por semanas minha romaria pelo avesso da cidade, explorando livremente todas as brechas, quase invisíveis para quem vive na superfície, [...]procurando *meus iguais* (Rezende, 2014, p. 235, grifo nosso). Alice vai à procura dos *seus iguais* na cidade de Porto Alegre, geograficamente oposta da cidade de João Pessoa. Não só oposta no mapa, mas também diversa nos costumes, formas de agir e interagir com o outro. Nesse espaço

[1] Doutora em Letras (UEL).

diferente, Alice busca por seus iguais. Na rua Alice não precisa seguir as ordens da filha. Longe do domínio de Norinha, a liberdade é encontrada na invisibilidade das ruas.

A condição da pessoa idosa no Brasil

Em uma sociedade pautada pela valorização da juventude, da estética, da produtividade e do consumo, o envelhecimento ainda é frequentemente associado à inutilidade, à inatividade e à obsolescência social. Apesar dos significativos avanços nas áreas da medicina, farmacologia e genética, bem como da implementação de políticas públicas voltadas à proteção e ao cuidado da população idosa — os quais contribuíram para a ampliação da expectativa de vida em aproximadamente duas décadas —, observa-se que a sociedade contemporânea ainda não dispõe de mecanismos plenamente eficazes para gerir os impactos e desafios decorrentes desse processo de longevidade. Esse descompasso é possível verificar por meio do mercado de trabalho, nas mídias, no sistema previdenciário e também nas relações familiares, como retratado na narrativa *Quarenta Dias*. No decorrer da narrativa, Alice faz reflexões sobre maternidade, memórias revisitadas e a sua atual condição como idosa. Não se pode negar os problemas sérios que chegam com o avanço da idade, como por exemplo a perda de habilidades cognitivas e questões ligadas ao corpo e às emoções. Ao passar por tais situações, esses indivíduos são culpabilizados por serem "incapazes de adotar estilos de vida e disposições psicológicas que poderiam evitar o envelhecimento" (Debert, 2013, p.30).

A condição da pessoa idosa no Brasil é preocupante. Embora a população acima de 60 anos represente, atualmente, 13,5% dos brasileiros; e projeções indiquem que essa fatia vai saltar para 24,5% em duas décadas e meia (IBGE, 2018), ainda permanece a necessidade urgente de políticas públicas efetivas que valorizem e proporcionem dignidade para essa fatia da população. Nesse cenário, o aumento do número de mulheres com mais de 60 anos que já ultrapassou o número de homens com mais de 60 anos, assim, é visível uma feminização da velhice.

O aumento dessa longevidade não significa uma mudança de mentalidade sobre o assunto e também não quer dizer que os direitos são reconhecidos. Em relação às políticas públicas, na maioria das vezes, o olhar está voltado aos centros de convivência pra idosos, ou seja, ao envelhecimento positivo, com atividades de lazer e aquisição de novas habilidades, amizades e projetos de vida. No entanto, as questões mais difíceis, como doenças, dependências e cuidados, permanecem na responsabilidade das famílias, impercebíveis, e dessa forma, equivale a dizer, mais tarefas para as mulheres (Debert, 2013).

Ao chegar a tão sonhada aposentadoria, Alice é coajida a deixar seus sonhos para traz, mudar suas rotas para que sua filha possa realizar os próprios desejos. O olhar para as pessoas idosas ao longo da história, passa por três períodos distintos, sendo que no primeiro deles, identificado entre 1945 e 1960, em que a aposentadoria estava associada à pobreza do idoso, preenchendo as lacunas do sistema de previdência social. O segundo período, de 1959 a 1967, teve ênfase nas políticas sociais, com vistas a minimizar as condições de solidão e marginalidade da pessoa idosa, e prioizando as condições de vida, voltando-se para o lazer, férias e serviços de saúde. De 1967 para cá, temos o terceiro período, com a chegada de uma nova sensibilidade para com a velhice, onde o trabalho passa a ser algo ilegítimo. É nesse período em que surge a ideia da Terceira Idade, em que se deixou de associar a aposentadoria com descanso e recolhimento e passou a associar a lazer, atividades prazeirosas e à realização pessoal (Debert e Simões, 1998). Algo que Alice pensava em fazer, porém, foi impedida por Norinha.

Ao se tratar de velhos, na história da humanidade, se reportam a homens velhos e sábios, figuras elogiadas e celebradas, no entanto, há um apagamento das figuras femininas idosas, silenciando suas vozes, ocultando suas memórias. Nota-se que há uma conspiração de silêncio, quanto a presença de mulheres na história, ainda que elas apresentem maior longevidade que os homens. Assim, as palavras de Simone Beauvoir continuam sendo bastante atuais: "Já que o destino da mulher é ser, aos olhos do homem, um objeto erótico, ao tornar-se velha e feia, ela perde o lugar que lhe é destinado na sociedade" (Beauvoir, 1990, p. 152). O corpo de Alice é vítima de uma violência simbólica, condenado a permanecer onde a filha deseja, e não mais onde ela aspirou estar. É como se para Alice, não houvesse mais papéis sociais a serem vividos, a não ser o papel de avó. Sobre os papéis sociais Beauvoir afirma que,

> Como todas as situações humanas, a velhice tem uma dimensão existencial; modifica a relação do indivíduo com o tempo e, portanto, sua relação com o mundo e com a própria história. Por outro lado, o homem não vive em estado natural. Na sua velhice, como em qualquer idade, seu estatuto é imposto pela sociedade à qual pertence (Beauvoir, 1990, p. 99).

Em cada momento da vida, é a sociedade que impõe como seus cidadãos irão se portar, e nesse caso, a velhice, para Alice, chegou trazendo tristes imposições. Assim, ela tem o corpo manipulado, comparando-a a um objeto. A personagem da boneca Barbie, principal interlocutora e confidente de Alice, que estampa a capa do caderno, cuja presença, Alice explica logo nas primeiras linhas da narrativa, que tem mais de 50 anos, e continua cristalizada na juventude, e também nos seus valores, representa os valores da juventude, da vitalidade, da magreza, em uma sociedade onde o corpo velho está fora dos padrões. Barbie se apresenta como um contraponto a ser questionado. A exclusão do corpo é também a exclusão da presença, e por consequência da identidade e do poder de decidir sobre si. A personagem Alice retrata essa situação quando tem seus projetos invisibilizados, em favor do projeto de maternidade filha. Ou seja, os projetos de uma pessoa jovem interessam mais do que aqueles acalentados durante décadas, por uma pessoa idosa. A filha pressupõe que, por ser mãe, Alice deve fazer os "sacrifícios" em favor da sua maternidade.

No que tange à sexualidade, o envelhecimento masculino tende a ser socialmente associado à experiência, à maturidade e, em muitos casos, a uma aura de sedução, como é frequentemente representado em produções televisivas e cinematográficas. Relacionamentos entre homens mais velhos e mulheres mais jovens são amplamente naturalizados e socialmente aceitos. Entretanto, quando essa dinâmica é invertida, observa-se uma reação de estranhamento, acompanhada muitas vezes de suspeitas sobre interesses econômicos. Tal percepção reflete os valores de uma sociedade que privilegia a juventude e os padrões estéticos hegemônicos, segundo os quais a mulher envelhecida é considerada destituída de atrativos ou valor para parceiros mais jovens. Essa visão evidencia o embate da condição feminina na velhice com os padrões patriarcais, nos quais o valor da mulher está atrelado à juventude e à fertilidade (Tiburi, 2018, p. 26 - 27).

A pessoa que está envelhecendo é levada a assumir novas posições na sociedade, esse processo nem sempre acontece sem desafios, pois os referenciais estão em construção. Novas identidades, em novos momentos e situações no decorrer da vida remetem à mobilidade do tempo presente, e exigem adaptação aos novos estímulos e adversidades. Essas travessias podem ser dolorosas para homens e mulheres, no entanto, a condição feminina encontra

barreiras mais difíceis de transpor. A identidade estanque e unificada não é mais possível (Hall, 1999). A travessia para a velhice, que seria para Alice, momento de desfrutar de momentos prazerosos, para além do espaço doméstico, precisou ser adiado, em vistas dos caprichos da filha. Em meio as suas andanças Alice afirma:

> Atravessei o que faltava do parque até dar em outra avenida e via placa, que sorte! Av. João Pessoa. Achei primeiro que era de bom augúrio, mas logo me doei a saudade, querendo voltar pra casa, minha verdadeira casa, que ali eu não tinha nenhuma, só um pouso temporário, eu habitante provisória de agora em diante, pra sempre impermanente (Rezende, 2014, p. 166).

A impermanência torna-se a marca da identidade de Alice, desterrada de seu saudoso lar. Em seguida ela relembra os fados cantados pela avó materna, que a criou após a morte da mãe, e o abandono do pai: "qual andorinha sem ninho, que nem sequer beiral tem...vou eu rezando um padre-nosso baixinho, pra que as pedras do caminho rezem comigo também" (Rezende, 2014, p.166). A revisitação ao seu passado e de sua avó, uma portuguesa distante de sua terra natal, ajuda-a a refletir sobre a autoexílio que agora experimenta, e continua a caminhar, pois não há nenhum propósito que lhe faça parar.

Ao relembrar as antigas canções da avó, fados portugueses, a narradora relembra a história do seu passado, confirmando que "não nos lembramos sozinhos" (Ricoeur, 2007, p.131). A imensa saudade de casa aliada à visão da placa 'João Pessoa", fez com que viajasse até os anos da infância onde estava próxima da avó, e de tudo que lhe era familiar. A memória da infância é ferramenta para acalentar seu coração e relembrar suas origens,

> As lembranças de infância constituem, nesse aspecto, uma excelente referência. Elas ocorrem em lugares socialmente marcados: o jardim, a casa, o porão, etc (...) Elas nos fazem viajar de grupo em grupo, de âmbito em âmbito, tanto espaciais quanto temporais. Reconhecer um amigo num retrato, é recolocar-se nos meios em que o vimos. (Ricoeur, 2007, p.131).

Relembrando a andorinha solitária da cantiga, que vai rezando baixinho, sem ter lugar onde pousar e que se compara a si, Alice continua seu voo solitário sem previsão de retorno. Personagens protagonistas idosas do sexo feminino são raras na literatura brasileira. Na grande maioria dos livros, contos, poemas, e demais manifestações literárias, a presença da mulher idosa, não raro, apresenta-se estereotipada. Desde a velha ranzinza, ou a bruxa má, com verruga no nariz prestes a cozinhar uma criança em seu caldeirão, ou a idosa ingênua, ou rancorosa que inveja a juventude alheia, uma intrusa na história.

Envelhescência e a Avosidade

No romance *Quarenta dias* podemos observar o fenômeno da envelhescência, termo cunhado pelo sociólogo Manoel Berlinck, refere-se à idade entre 45 e 65 anos, período entre a idade adulta e a velhice, onde aparecem os cuidados com a saúde a procura por novas aprendizados, a construção de redes de relações de relacionamentos, atitudes propositivas, e permissão para se reinventar. Nela, o processo de envelhecimento é tido como uma etapa de

transição, semelhante à adolescência, enfatizando as mudanças físicas, psicológicas e sociais que ocorrem na velhice, mas sem restringi-la a um período de perdas e limitações. A envelhescência reconhece que o envelhecimento pode ser uma fase de descobertas, ressignificações e construção de novas identidades. Para Alice, nossa andarilha, que desejava apenas descansar com um "Atlântico inteiro a sua frente", restou apenas conformar-se inconformadamente.

A antropóloga pesquisadora Miriam Goldenberg (2013) propõe o conceito de bela velhice. Para a pesquisadora, a bela velhice é a velhice com saúde e autonomia, onde há um significado para a sua última fase da vida e também é onde há manutenção de relacionamentos sociais e afetivos. Onde a existência de um propósito de vida é fundamental essa fase. Bosi ressalta que "durante a velhice deveríamos estar ainda engajados em causas que nos transcendem, que não envelhecem, e que dão significado a nossos gestos cotidianos"(1997, p. 80). É também o que Alice declara:

> [...] eu não havia de largar tudo o que custei tanto a conquistar, meus velhos amigos, os alunos que se tornavam novos amigos, a praia, o Atlântico todinho na minha frente, planos de viagens e atividades que tinha tido de adiar até então, mas ainda em tempo de realizar, uma vida que eu considerava feliz, apesar das cicatrizes (Rezende, 2014, p. 27).

Para Beauvoir, dar continuidade aos projetos de vida e encontrar outros que sejam significativos, é a maneira mais eficaz de não se perder na velhice,

> Para que a velhice não seja uma irrisória paródia de nossa existência anterior, só há uma solução – é continuar a perseguir fins que deem um sentido à nossa vida: dedicação a indivíduos, à coletividade, a causas, ao trabalho social ou político, intelectual, criador." (Beauvoir, 1990, p. 54).

Dessa forma, quando Alice deixa seus projetos para traz, em função dos projetos da filha, sua identidade é fortemente abalada e atingida. A violência simbólica cometida por Norinha se dá no momento em que coage Alice a se mudar contra a vontade. O corpo envelhecido é dominado e controlado pela filha, que decide tudo o que a mãe deve fazer, comer, morar...enfim: existir. A existência passa a ser definida pela outra, que é jovem.

Por outro lado, também é importante refletir sobre a obrigação de se manter jovem e bela. Na mídia, impõe-se diversos modelos de velhice a serem seguidos, onde se veem velhos e velhas com aparência impecável, sorridentes. Mostram que a velhice é perfeita, que não existem problemas. Também não são considerados todas as limitações que a idade traz, e muitas vezes culpabilizando a pessoa pela aquisição das doenças no decorrer da vida. Essa culpa se enfatiza no descuido com a própria saúde, e ao final da vida, torna-se uma preocupação, se não um "transtorno" para os filhos.

O conceito de avosidade está intimamente vinculada as funções maternas e paternas e se localiza nas filiações trigeracionais do ponto de vista pessoal social e familiar (Lopes, Calderoni, 2007), refere-se as transformações referentes à vida adulta o qual compreende também o modo do indivíduo se relacionar com seus filhos com a sua família com seus amigos e também consigo mesmo (Alves, 2013). O papel de avó/avô, na vida de criança é indiscutível, porém, não deve ser imposto como obrigação ou tarefa o cuidar e atenção integral à criança.

Alice se expressa com indignação: "em resumo o certo para ela era eu, ao final já tinha chegado ao fim da minha vida própria agora o que me restava era reduzir-me a avó, e eu de cara disse não, eu não queria mudar para Porto Alegre" (Rezende, 2014, p. 26). Ao ser forçada a aceitar aquela missão, Alice torna-se um corpo dócil (Foucault, 2014), também um corpo disciplinado (Xavier, 2007). Nesse processo de avosidade, Alice sente-se filha da sua filha, ou seja, alguém para quem ela tem que prestar contas, e informar o que deseja fazer. Dessa forma, vale o que Norinha decidir. Os desejos de Alice já não importam mais, e ela se torna filha de sua filha.

Tal cenário contemplado pelo viés da interseccionalidade, é possível afirmar que Alice sofre várias violências simbólicas. Por interseccionalidade entende-se a interação, a sobreposição de fatores sociais que definem a identidade de uma pessoa, sejam eles a raça, idade, gênero, classe, localização geográfica. A sobreposição desses fatores influenciam de forma complexa e determinam o tratamento dado a uma pessoa, como também na construção de sua imagem. Nesse viés, encontra-se o etarismo, quando os planos para aposentadoria são desprezados e a maternidade passa a ser uma imposição para Alice, há uma clara manifestação de machismo e perpetuação dos valores patriarcais, em que a mulher deve se sacrificar pelos filhos.

Ao ser chamada de "brasileirinha", no sul do país, nota-se o preconceito com viés geográfico e ela é julgada pela sua origem geográfica. Já, quando Norinha decide tudo que a mãe deve fazer, inclusive a data em que ela deve viajar, Alice é vista como uma pessoa que não é capaz de definir as próprias datas ou de comprar a passagem aérea para viajar. O tratamento infantilizado dado à Alice, colocando-a numa posição de incapacidade, a conduz a uma situação de desenraizamernto profundo. Até a decoração da nova moradia foi planejada pela filha: "Custei a reconhecer numa prateleira preta, parte de meus velhos livros deslocados e encabulados naquele cenário [...] entre coisas impessoais coisas espalhadas a esmo ou segundo uma intenção inteiramente alheia e incompreenssível pra mim" (Rezende, 2014, p. 41). Nesse quadro, percebe-se a violência pelo viés do capacitismo e do etarismo. Diante do conflito geracional estabelecido, em que as relações de poder estão em atrito, Norinha tende a reproduzir as desigualdades de gênero, atribuindo à mãe e funções que ela não deseja desempenhar:

> considerando as relações de poder que historicamente encarregam-se designar os papéis sociais atribuindo as mulheres as funções de um trabalho subserviente a serviço das necessidades e dos desejos alheios pode-se compreender a personagem norinha como propagadora desse tipo de relação (Santana, 2021).

Para a filha, é natural que as suas necessidades sejam supridas, em detrimento das necessidades da mãe. Alice sente-se como "um peão movido pela mão de outra pessoa, uma rainha louca com a cara da minha filha passando, num átimo, pela minha imaginação" (Rezende, 2014, p. 42). Ao desprender-se de seu espaço físico, João Pessoa, há um desenraizamento de sua vida interior. Sem suas raízes, ela perambula por Porto Alegre, ao encontro de Cícero Araújo e também em busca de uma nova identidade, já que a sua anterior lhe fora arrancada. Alice sai do protagonismo de uma vida pública, como professora, e entra para a esfera privada, no confinamento de um apartamento com piso em xadrez, passivamente, à espera de sua filha, até que se torne avó. Ou seja, sua nova identidade, avó. Depende de outros para se efetivar, até, não há uma identidade possível, pois suas raízes já não existem.

Conclusão

Ao final da narrativa, percebe-se que a *flaneur* caminha até a exaustão, é quando Lola a acorda e fala: "Basta, tu não aguenta mais, tu não precisa disso, tu vai voltar pra tua vida que a gente não precisa de mais na rua, à toa. [...] Vai, sai desse buraco, isso não é pra ti, tu só não esquece da gente. Obedeci, sem resistência" (Rezende, 2014, p. 245). A caminhada já lhe exauriu as forças de forma que não há mais resistências, e não há outra opção, se não, concluir a travessia, iniciada quarenta dias antes. Na procura de Cícero Araújo, do coelho branco, ou simplesmente à procura de uma razão para prosseguir, desacompanhada de uma figura masculina, em um espaço hostil, passando por vielas, hospital, rodoviária, becos escuros, Alice atravessa também vários estereótipos proibido à mulher.

A escrita de Maria Valéria é um convite à reflexão sobre o papel da mulher nos dias atuais, em especial das mulheres velhas, pois desmitifica diversas imposições e submissões, as quais as mulheres são reféns. Diversas vezes as atitudes que parecem apreço e cuidado revestem ações de opressão, preconceito e autoritarismo para a manutenção do controle social. Na análise de *Quarenta Dias*, foi possível verificar que a velhice feminina é vista como um tempo em que as mulheres se tornam invisíveis, mesmo quando ocupam funções relevantes, como o cuidado de outros, estão ocultas no espaço doméstico.

O conflito geracional entre Alice e Norinha resvala que os preconceitos que vitimam as pessoas velhas, ainda que, muitas vezes sejam sutis, estão profundamente enraizados, e impactam negativamente na forma como são (des)tratados, também trazem à luz a violência simbólica sobre o corpo envelhecido. A valorização da história de vida de cada pessoa, respeito por suas escolhas e concretização de seus desejos para a velhice são passos importantes para minimizar preconceitos, e romper com as estruturas socioculturais opressoras.

Referências

ALVES, Sâmea Moreira Mesquita. **Cuidar ou ser responsável? Uma análise sobre a intergeracionalidade na relação avós e netos.** Dissertação. 188f. (Mestrado em Políticas Públicas e Sociedade) – Centro de Estudos Sociais Aplicados, Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza, 2013. Disponível em: http://uece.br/politicasuece/dmdocuments /samea_moreira.pdf. Acesso em: 26 out. 2020.

BEAUVOIR, Simone de (1990). **A velhice**. 3ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

BOSI, Ecléa (1987). **Memória e sociedade:** lembranças de velhos. 2ed. São Paulo: USP.

DEBERT. Guita Grin. **A reinvenção da velhice**: socialização e reprivatização do envelhecimento. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, FAPESP,1999.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. 12ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

GOLDENBERG, M. **A bela velhice**. Rio de Janeiro: Record; 2013.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio Janeiro: DP&A, 1999.

LOPES, Ruth G. da Costa; CALDERONI, Sila Zigman. O idoso na família: expansão de possibilidades ou retratação? In: NETTO, Matheus Papaléo. **Tratado de Gerontologia**. São Paulo, Atheneu, 2007. p. 225-231.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta Dias**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. São Paulo: editora da Unicamp, 2007.

SANT'ANA, Renata Cristina. Maternidade e velhice no romance *Quarenta dias* de Maria Valéria Rezende. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 26, p. 01-15, 2021.

XAVIER, Elódia. **Que corpo é esse? O corpo no imaginário feminino**. Florianópolis: Mulheres, 2007.

TAN...TAS POSSIBILIDADES EM *O RATO NO MURO* DE HILDA HILST

So...many possibilities in *The rat on the wall* by Hilda Hilst

Johnny dos Santos Lima[1]
https://orcid.org/0000-0002-2771-5079
Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

Apresentação

O texto teatral *O Rato no Muro* (1967), de Hilda Hilst, destaca-se como uma das oito peças produzidas pela autora, notável por sua intensidade estética e poética na construção das representações das personagens, que são femininas. A obra aborda questões importantes como opressão, liberdade, culpa e resistência, articulando uma narrativa repleta de simbolismos e alegorias. Ambientada em um convento de freiras, a peça estabelece um diálogo complexo entre dimensões políticas, sociais e psicológicas, especialmente no contexto repressivo da ditadura militar brasileira. No entanto, Hilst vai além da crítica política explícita ao explorar também as prisões internas e estruturais que moldam a subjetividade das personagens. Conforme declarado pela autora em uma entrevista, seu objetivo com a dramaturgia era oferecer "um panorama geral da alma do homem sob o efeito da ditadura" (Hilst, 2013, p. 108).

Este ensaio está organizado em temas, levantados dentro do enredo da peça teatral, para proporcionar uma leitura fluida e objetiva, apresentando uma análise geral da peça *O Rato no Muro* (1967). A análise apresenta conexões da peça com a crítica feminista, em especial no que concerne à desconstrução do patriarcado em suas estruturas políticas e culturais. Serão discutidas também as representações femininas na dramaturgia e no contexto social em que a peça foi escrita, evidenciando a presença de temas subversivos que desafiavam o conservadorismo da época e que, infelizmente, permanecem ainda tão atuais.

Por fim, a conclusão deste trabalho pressupõe que Hilst articula, de forma inovadora, elementos simbólicos para tratar de questões como repressão e aprisionamento da alma humana, utilizando uma linguagem poética que se mostrava subversiva em seu tempo. As personagens femininas desempenham um papel central, ora como *alter egos* da autora, ora como figuras que representam alicerces de poder responsáveis por controlar as mulheres em diferentes esferas sociais: sejam culturais, políticas, psicológicas ou físicas.

O cenário como metáfora do aprisionamento

O convento é o local sugerido como cenário pela autora e é apresentado como um espaço nebuloso, marcado por repressão e vigilância, o que pode ser uma referência à experiência pessoal de Hilda Hilst durante seu período de estudos em um colégio de freiras, em sua juventude. Além disso, a arquitetura da *Casa do Sol*, residência da autora, é frequentemente descrita como um "convento colonial", sugerindo que elementos de sua vida pessoal influenciaram diretamente a concepção do cenário. Regina Helena, do *Correio Popular*

[1] Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Comunicação, Artes e Letras (FALE-UFGD), Universidade Federal da Grande Dourados. Bolsista CAPES. Orientado pela Profa. Dra. Alexandra Santos Pinheiro.E-mail: johnnydsl@hotmail.com

de Campinas em 1969, faz essa afirmação ao entrevistar Hilda Hilst: "Um dia – faz quatro anos – Hilda sumiu. Foi morar (com o marido, Dante Casarini) numa fazenda, depois de Campinas, **onde construiu uma casa em estilo de convento colonial que foi batizada de 'Casa do Sol'**" (Hilst, 2013, p. 25 – grifo nosso).

Na peça teatral, a figura da Superiora ou Madre, opressora e controladora, simboliza uma autoridade que dita regras e perpetua a submissão das Irmãs. Sua posição hierárquica, justificada pelo suposto mandato divino, a coloca em uma posição superior às demais, consolidando-se como uma mulher autoritária. Essa representação de poder, marcada pelo controle sobre o corpo das outras personagens, resgata a herança patriarcal e religiosa da qual a Superiora é produto e perpetuadora. Entretanto, Hilst demonstra no texto que o patriarcado, enquanto sistema de poder, não se limitou ao controle físico das mulheres, mas também às suas narrativas, reescrevendo o lugar feminino na história conforme interesses masculinos, mantendo-as à margem (Alves; Pitanguy, 2022).

Na descrição do cenário, evidencia-se a existência de dois planos distintos. O primeiro é composto por "uma cerca que estaria a alguns metros de um muro que jamais se vê" (Hilst, 2008, p. 103). Esse muro, visível apenas pelas personagens, simboliza a separação entre as freiras e o mundo exterior, funcionando como uma metáfora para as barreiras físicas e psicológicas que restringem suas liberdades. O segundo plano apresenta o interior de uma capela com paredes brancas manchadas de preto e uma "cruz enorme, negra" (Hilst, 2008, p. 103), cuja sombra projeta-se no chão, e as personagens devem se movimentar sobre ela. O cenário também inclui um vitral que exibe a escultura de um anjo "velho", alusiva das obras do pintor simbolista francês Odilon Redon, e associado a um verso de Marcel Brion, escritor francês, que acrescenta uma dimensão estética e filosófica à narrativa. O verso sugere a perda do idealismo e a banalidade da existência:

> O que resta a um anjo que perdeu a juventude e a beleza, atributos de seu angelismo? Suas asas são incapazes de erguê-lo e trazê-lo de volta ao céu; o anjo decaído já foi desvanecido pela banalidade, a feiura e a mediocridade (Hilst, 2008, p. 103 - tradução nossa).

Esse diálogo com outras formas artísticas e literárias é característico da escrita de Hilda Hilst, que incorporava diversas referências para enriquecer suas obras. Um exemplo disso é sua obra de ficção *O Unicórnio*, presente no livro *Flux-Floema* (1970), na qual a autora, inspirada em *A Metamorfose* (1915) de Franz Kafka, demonstra sua capacidade de intertextualizar diferentes tradições literárias em sua produção.

As personagens e suas culpas: o humano em representação

As freiras são identificadas por letras, de A a I, totalizando nove personagens, dez com a Superiora, o que reforça a impessoalidade e a generalização presentes na peça. Essa escolha sugere uma ausência de identidade individual, já que as personagens não possuem nomes próprios, sendo designadas apenas em ordem alfabética. No entanto, essa nomenclatura, aparentemente neutra, carrega um simbolismo sonoro: a expressão "AI", que remete à dor e ao sofrimento. No contexto ditatorial em que a peça foi escrita, essa referência pode ser interpretada como uma alusão aos Atos Institucionais, instrumentos do regime militar para exercer controle social e político.

Embora a maioria das personagens seja apresentada de forma impessoal, algumas recebem descrições físicas ou psicológicas específicas que, apesar de parecerem simples, simbolizam aspectos profundos da condição humana ao longo da narrativa: "Irmã A: Tem os olhos arregalados; Irmã C: Tem manchas de sangue na roupa; Irmã G: Muito velha. Come o tempo inteiro. Mastiga; Irmã I: Irmã de sangue da Irmã H" (Hilst, 2008, p. 101).

No trecho abaixo, fica evidente a relação entre a dor, a culpa imposta e a marcação simbólica dos nomes:

> **As nove freiras juntas (Tom mais agudo, tensão crescente)**: Alegrai-vos, **para que nós nos esqueçamos de todas as nossas culpas.**
> Superiora: São muitas?
> **As nove freiras juntas (Tom cantante, destacando as sílabas): Muitíssimas.**
> Superiora (Tom objetivo e severo): Quantas?
> **As nove freiras juntas (Tom ainda cantante, mas separando as sílabas no ritmo de um relógio): Tan... tás Tan... tás Tan... tás**
> **Superiora: De "A" a "I"?**
> **As nove freiras juntas (Tom cantante esticado): Ai, sim... ai, sim... A... I... A... I.** (Hilst, 2008, p. 106 – grifo nosso).

Essa passagem destaca como a culpa, simbolizada pela repetição rítmica e pela denominação alfabética, torna-se um elemento central de dominação, onde a dor é internalizada e vocalizada pelas freiras, reforçando a opressão psicológica presente na cena. O tom "cantante esticado" descrito nas rubricas sugere um lamento, típico de rituais religiosos em busca de redenção. A sequência sonora "A... I", correspondente às iniciais (de nomes) das freiras, transforma-se em uma metáfora auditiva que remete à dor, ao medo e ao sacrifício inerentes à dinâmica de culpa que atravessa a narrativa da peça teatral.

A culpa é um tema central, que se manifesta em ações e diálogos ritualizados. As personagens se autoflagelam e confessam pecados, reais ou imaginários, muitas vezes impulsionadas pela necessidade de agradar à Irmã Superiora. Elas precisam se confessar de alguma culpa. Mesmo que não tenham, precisam encontrar uma para a supervisora. Então, há uma culpa emblemática da Irmã C: (Levantando-se): **Hoje eu olhei para dentro de mim. Havia sangue**. Eu tive medo. (Hilst, 2008, p. 106 - grifo nosso).

A Irmã C é descrita com a roupa cheia de sangue. Alçando algumas questões: Seria de quem? Qual a referência ao sangue dentro dela? A sensação de morrer e continuar viva? Muitas relações podem ser feitas a partir desta analogia e todas seriam possíveis diante do contexto de repressão em que o Brasil e outros países da América Latina vivenciavam sob o estado de exceção. Esse processo de confissão coletiva carrega tons de ironia, revelando a opressão sistêmica que transforma até mesmo a liberdade de pensamento em motivo de punição: "Irmã F: Hoje o dia foi tão longo... **Olhei o pássaro que pousou na janela. Tive vontade de ser**" (Hilst, 2008, p. 107 - grifo nosso).

A Irmã F, ao expressar o desejo de ser pássaro, revela um anseio por liberdade em meio ao contexto repressivo em que se encontram as freiras. A metáfora do pássaro, associada à descrição do muro, reforça, na peça, a dicotomia entre aprisionamento e transcendência.

Já a Irmã H se destaca por sua recusa em se submeter ao sistema de culpas, mantendo sua integridade e desafiando o *status quo*:

> **Irmã H (Grave): Hoje não tenho queixa de mim.**
> As nove freiras juntas (Cansadas): Oh novamente! Oh novamente!
> Superiora: Cht. Pense. Pense.
> **Irmã H: Já pensei tanto. Não consigo encontrar**. (As freiras entreolham-se e cochicham). (Hilst, 2008, p. 107 – grifo nosso).

Pode-se concluir que a Irmã H desafia o sistema, mesmo sob a pressão exercida pela Superiora. A reação das demais freiras demonstra que essa postura de resistência é recorrente: Irmã H se sente livre de culpas e não busca inventá-las para se adequar. Por isso, enfrenta castigos, mas recusa a submissão à mentira, preferindo manter suas convicções intactas. Essa subversão evidencia a ideia de gênero que desloca o foco do corpo biológico para a construção cultural, dentro do discurso literário, questionando os papéis normativos e rígidos impostos às mulheres (Funk, 2016).

A Irmã H pode ser compreendida como uma representação da própria Hilda Hilst, não apenas pela inicial comum nos nomes, mas também pelo espírito de inconformismo diante das imposições sociais. Hilst recusou-se a ser vista como "menos escritora" por abordar temas profundos e desviar-se do padrão esperado para mulheres escritoras de seu tempo, o que impactou negativamente sua recepção crítica:

> Nunca ter sido lida, isso é que me perturba. Acho que os críticos têm problemas para falar sobre toda essa aquisição histórica da mulher. **Se uma escritora tem um discurso mais fundo, denso, eles têm medo de tocar. No mundo literário eu me sinto como se vivesse na época vitoriana** (Hilst, 2013, p. 140 – grifo nosso).

Essa declaração reflete o desafio enfrentado por Hilst em um ambiente literário predominantemente masculino, que frequentemente marginalizava vozes femininas quando estas rompiam com as expectativas tradicionais.

Símbolos de repressão: o muro, os animais e as manchas

O muro, elemento central na narrativa, simboliza uma barreira tanto literal quanto metafórica, representando o aprisionamento físico e psicológico das freiras. Ele é descrito como alto, sem portas e constantemente vigiado pela Superiora. É composto por manchas de sangue que o marcam e sugerem episódios passados de violência e repressão, oferecendo uma metáfora visual que associa a repressão institucional às experiências traumáticas das personagens.

Os animais, o gato, o rato e o pássaro, desempenham papéis significativos como representações da liberdade. O gato, que morre por ser "livre demais", reflete a impossibilidade de liberdade plena naquele ambiente. A Supervisora elogia que a Irmã D o tenha matado com o veneno para cupins, pois sua existência representava, de certa forma, a possibilidade de ser livre: "Superiora (Para a Irmã D): Você fez bem em matá-lo. Ele movia-se com muita liberdade. Mas eu nunca posso dizer essas coisas diante das outras" (Hilst, 2008, p.129). Diante disso, é preciso que morra, para que com ele desapareça a esperança da liberdade.

O rato, por sua capacidade de adaptação e habilidade em escalar o muro, simboliza a possibilidade de transcender as limitações impostas pelo ambiente opressor. Sua presença

adquire uma dimensão metafórica, representando a esperança de ultrapassar as barreiras físicas e psicológicas:

> Irmã G: Olhe um rato.
> Irmã H: Onde?
> Irmã G: **Lá, lá... agora escondeu-se. (Pausa) Dizem que o rato tem dois tons.**
> Irmã A: Dois tons? Como é isso?
> Irmã G: **Um é sobre a pele, escuro e modulado. conforme suas heranças e seu patriarcado.**
> **Irmã H: Às vezes é branco.** (Hilst, 2008, p. 132 - grifo nosso).

O rato é descrito como mutável, assumindo a tonalidade conforme a perspectiva de quem o observa. Essa característica reforça seu papel como metáfora para a liberdade: sua capacidade de mudança representa a possibilidade de escapar do aprisionamento, tanto físico quanto ideológico. Ao se posicionar sobre o muro, o rato possui a vantagem de enxergar "além", simbolizando a possibilidade de escolha e de transgressão das fronteiras impostas.

A dualidade de coloração mencionada pela Irmã G, escuro e branco, não é apenas uma referência à aparência física do rato, mas também uma metáfora para a dicotomia entre opressão e libertação. O "escuro", associado ao patriarcado, remete à herança de dominação e controle; já o "branco" simboliza uma possibilidade de transcendência, pureza ou libertação. Esse contraste entre claro e escuro cria uma dinâmica de luz e sombra, que sugere uma tensão constante entre submissão e emancipação, muito presente no discurso religioso, ampliando a interpretação simbólica do rato como agente de resistência e transformação.

Ao mesmo tempo em que o rato se estabelece como um símbolo de resistência e transposição de barreiras, não se pode ignorar a sua associação primária com o repulsivo, o insalubre e o que inspira medo. Essa dualidade é crucial: a peça subverte a repulsa natural que o animal provoca, transformando-o de criatura indesejável em um emblema de liberdade e adaptação. Contudo, a persistência da imagem do rato como portador de sujeira e vetor de pavor serve para intensificar a crítica ao ambiente conventual, sugerindo que, mesmo em sua aparente santidade, ele abriga e até cultiva elementos de deterioração moral e psicológica – uma sujeira intrínseca que os muros não conseguem conter e da qual as freiras, por extensão, não podem escapar. O rato, nesse sentido, é também o reflexo daquilo que é marginalizado e renegado, mas que, paradoxalmente, detém o poder de transpor as mesmas fronteiras que o aprisionam.

Deste modo, o texto apresenta simbologias dicotômicas que permeiam a dramaturgia hilstiana, evidenciando questões relacionadas à religião, ao patriarcado e às divisões sociais. A metáfora do rato, novamente, surge como uma representação dessas dualidades, mas em uma nova concepção, como observado no diálogo:

> Irmã B (Repensando): De qualquer forma, ser rato é: primeiro, sendo branco, **ficar entre as tramas de alguns homens de branco**.
> Irmã H: Segundo: ser escuro e modulado conforme suas heranças e seu patriarcado, **mas tentar subir, subir sempre**. (Sorrindo) **Imaginar que é homem e nunca desistir** (Hilst, 2008, p. 133 - grifo nosso).

A simbologia do "branco" refere-se à integração dentro das estruturas dominantes, uma posição de privilégio ou pertencimento ao sistema patriarcal e religioso. Estar "entre as tramas de alguns homens de branco" remete à ideia de conformidade com os valores e narrativas estabelecidas, reforçando a manutenção de uma ordem hierárquica.

Por outro lado, ser "escuro e modulado" simboliza a resistência, a luta constante para superar as barreiras impostas por essas estruturas. O escuro carrega as marcas das "heranças e do patriarcado", refletindo uma tentativa contínua de ascender, de buscar uma posição de autonomia, mesmo diante das adversidades. A frase "imaginar que é homem e nunca desistir" sugere uma crítica irônica à centralidade masculina no poder e permite entender que o escuro não é considerado homem, ao mesmo tempo que exalta a perseverança como forma de resistência.

Essa dualidade reflete não apenas a tensão entre inclusão e exclusão, mas também a luta entre submissão e subversão. Enquanto o branco é um símbolo de conformidade, o escuro representa a força de vontade de romper com as tradições patriarcais, mostrando que, na dramaturgia de Hilda Hilst, a resistência é um ato constante de transgressão e sobrevivência, mesmo que sua representação seja simbólica.

Já o pássaro, com sua habilidade de voar, representa um ideal inalcançável para as freiras, que associam o desejo de liberdade ao pecado, uma vez que é visto como uma culpa: Irmã F: Hoje o dia foi tão longo... **Olhei o pássaro que pousou na janela. Tive vontade de ser** (Hilst, 2008, p. 107 - grifo nosso).

Essa vontade de "ser pássaro", de ser livre, levanta questionamentos: Quais são as prisões enfrentadas? Ser mulher? Viver sob uma ditadura? Estar fisicamente “presa”? A Irmã F vivencia o desejo do impossível dentro de um contexto repressivo, em que a busca pela liberdade representa um ato de desafio à autoridade. Ser uma mulher livre, nesse ambiente, é quase uma utopia, pois significaria ter escolhas, algo inviável sob a constante vigilância da Superiora. A liberdade de ir e vir também se revela impossível, simbolizada pelo muro que delimita e restringe suas vidas.

Em um momento significativo, as freiras repetem exatamente a fala de Irmã F, revelando que o desejo de liberdade é coletivo, embora velado. Ao final da peça, em um estado de transe ou loucura, Irmã F balança os braços, imitando um pássaro, numa tentativa desesperada de transcender/transformar sua realidade. O ato de voar não é possível, mas tentar, mesmo que leve à loucura, torna-se uma forma de resistência.

A loucura, tema recorrente nas obras de Hilda Hilst, adquire aqui uma dimensão libertadora, embora trágica. Vale lembrar que Hilst tinha um histórico pessoal marcado pela esquizofrenia de seu pai, carregando consigo o temor de desenvolver a doença. Esse medo, muitas vezes, se reflete em suas obras, conferindo uma intensidade emocional e existencial às questões de repressão, liberdade e identidade.

As manchas de sangue também carregam um simbolismo profundo, representando culpas coletivas e individuais, traumas passados e a marca permanente das experiências humanas. Em uma das cenas, a Irmã C está cheia de sangue, das coisas de dentro e as outras não a entendem por que elas não se expõem dessa forma:

> Irmã C (Gemendo): Ai. Ai. Ai.
> Irmã B: **Meu Deus, ela está cheia de sangue**.
> Todas juntas: Sangue!
> Irmã C: Estou sempre assim. É todos os dias a mesma coisa na hora da confissão e do castigo.

> Irmã H: Não. O que a senhora diz é:
> **Todas juntas: Hoje olhei para dentro de mim. Havia sangue. Tive medo.**
> Irmã I: E se é por dentro, como saberemos nós?
> Irmã C: Mas é a mesma coisa. Então não veem?
> Irmã H: Imagine... as nossas coisas de dentro são tão complicadas.
> Irmã A: Milhares de ramificações.
> Irmã I: Às vezes até sem sentido.
> **Irmã C: Nunca!** (Hilst, 2008, p. 106 – grifo nosso).

Há uma surpresa por parte delas ao se depararem com o sangue "de dentro" exposto dessa forma, embora isso ocorra todos os dias. Existe uma filosofia interior de olhar para si, ver o que te machuca e aprender a conviver com isso. Para a Irmã C, as coisas de dentro nunca são, de fato, sem sentido, pois revelam o que machuca, mancha. Aqui o sangue é também a representação de si mesmo, por sua associação com eventos violentos, sacrifícios e impurezas, carrega o peso das culpas. São consequências de atitudes que violaram regras, seja de forma individual ou coletiva, muitas vezes herdadas de um ambiente de repressão e do patriarcado. Essas marcas são lembranças permanentes de traumas passados, mostrando que experiências dolorosas deixam cicatrizes profundas.

Ao longo do texto, s manchas de sangue, tanto no muro quanto no pátio, são tocadas e discutidas pelas freiras, mas permanecem enigmas, abertas a múltiplas interpretações. O sangue adquire um valor enigmático na peça, que pode estar relacionado, por um lado, às constantes mortes do período ditatorial, e, por outro, ao fluxo menstrual das mulheres, pois é elas veem que a Irmã C está manchada de sangue e, ao mesmo tempo, ela vê o sangue que está "dentro" de si. E, sabemos que as representações do corpo feminino na literatura estão profundamente entrelaçadas com as dicotomias de gênero, que naturalizam a mulher em um lugar de submissão e controle social (Schmidt, 2012). A menstruação, nesse contexto, a coloca em uma posição de subalternidade em relação aos homens**.**

Hilda Hilst emprega o tradicionalismo religioso (patriarcal) como pano de fundo para criticar as estruturas autoritárias tanto da Igreja quanto da sociedade como um todo. Através de rituais de autoflagelação, as freiras repetem, em latim, versos carregados de simbolismo religioso, reforçando a obediência cega e a submissão ao poder institucionalizado pela igreja. Nas rubricas, Hilda Hilst propõe que o tom se intensifique e fique mais agudo a cada repetição. O ritual, como descrito pela rubrica, é repetido três vezes para reforçar a ideia da trindade: Pai, Filho e Espírito Santo, uma vez que são as palavras proferidas em latim:

> As freiras juntas (Menos a Irmã H): *Dominus vobiscum...*
> Superiora (Tom objetivo. Rápido): *Et cum spiritu tuo*.
> O *Dominus Vobiscum* é repetido três vezes, sempre mais intenso, tons agudos. O tem da Superiora não é cantante. É sempre rápido e grave. Depois do Dominus a Superiora bate palmas uma vez.
> As freiras juntas (Menos a Irmã H e a Superiora. Tom crescente**): *In nomine patris* (Chicoteiam-se uma vez nas costas) *Et filii* (Chicoteiam-se várias vezes, desencontradas) Et spiritus santi (Chicoteiam-se)**
> **As freiras repetirão o ritual três vezes**. Na última vez o tom é agudíssimo (Hilst, 2008, p. 108 - grifo nosso).

O trecho acima demostra que os rituais, os açoitamentos e a subserviência das personagens refletem não apenas uma obediência religiosa, mas também uma submissão a sistemas maiores de controle e repressão. As personagens falam de alguém do qual nunca é revelado:

> Irmã I (Quase refeita): De tanto pensar nela... (Abaixando a voz) **e neles**... não lavei o pátio, como devia. E depois, a senhora quer saber? **Aquelas manchas onde eles pisaram nunca saem**. (Hilst, 2008, p. 108 - grifo nosso).

Ela é sua Irmã, a H, que diz não sentir culpa de nada e por isso é advertida pela Superiora e deve ajoelhar-se no canto para pensar e procurar sua culpa. "ELES" não sabemos quem são. Mas, seria uma referência aos militares? As mortes que não são esquecidas? Eles seriam os que fogem das atrocidades do contexto ditatorial? São questões que ficam abertas e são respondidas parcialmente ao longo da peça. Há uma mudança morfológica do "ELES" para "DELES" e "NELES" que sugerem algo ou alguém de extrema importância para essas personagens, pois serão sempre mencionados e são o cerne dos avanços dos diálogos e das preocupações delas.

Podemos dizer que as relações entre as personagens e os "ELES", figuras misteriosas que deixam vestígios, sugerem uma crítica à ditadura militar, àqueles que exerceram o poder de forma arbitrária e às consequências duradouras de seus atos ou ainda, os refugiados e exilados pela ditadura, uma vez que elas também parecem aguardá-los de volta e ficam intrigadas pelas manchas de sangue que eles deixaram nas pedras e no muro.

Hilda Hilst não se limita a uma crítica de seu tempo, mas amplia sua dramaturgia para abranger questões, a grosso modo, universais dentro do contexto ditatorial da América Latina. O diálogo entre as Irmãs, com sua estrutura quase litúrgica, cria uma atmosfera ritualística que transcende o contexto histórico. As alusões à infância, ao desejo de liberdade e ao silenciamento remetem às experiências humanas mais íntimas e complexas, assim como ela sugeriu que sua obra teatral retrataria.

Ao final do texto o ritual do início da peça é retomado, trazendo à tona uma espécie de transe em que, ao serem questionadas, retomam as culpas enquanto a Irmã H tenta alertá-las, sem que as demais saiam do transe.

> Irmã G: Olhe o rato.
> Superiora (Para a Irmã H. Severa): **O rato é você. Que deseja subir e ver.** (Tom crescente, procurando tensão)
> Irmã D: No entanto, no entanto.
> Superiora: Ainda que tu subisses...
> Irmã D: Aquela pedra lisa...
> Superiora: E assistisses...
> Irmã D: O mais fundo, o mais alegre.
> Superiora: O mais triste.
> Irmã D: Ainda que tocasses...
> Superiora: Aquela pedra rara...
> Irmã D: E deixasses o vestígio...
> Superiora: De uma mancha...
> Irmã D: Escura ou clara.

> Superiora e Irmã D: Ainda... Ainda.
> Superiora: Não seria suficiente...
> Irmã D: **Para o teu desejo de ser mais**.
> Superiora: E mais, e mais... (Apontando a Irmã G) como a tua vontade enorme de comer! (Hilst, 2008, p. 132 - grifo nosso).

Neste momento, temos a revelação de que as manchas são feitas pelas pessoas que ousaram passar o muro. O rato surge como uma metáfora da liberdade: liberdade de pensamento, de atitude, e um símbolo da resistência ao patriarcado. O diálogo evidencia que ir além do muro não supriria a insaciável vontade de ser mais, de transcender.

O controle e a repressão que são exercidos pela Superiora refletem a tentativa de subjugação das mulheres por meio de regras rígidas e culpas impostas, uma temática frequentemente ligada à opressão patriarcal. A metáfora do rato simboliza o desafio ao sistema que limita a liberdade feminina, enquanto o muro representa as barreiras sociais e culturais impostas para limitar essas mulheres.

Vale destacar que a Irmã D é aliada da Superiora. Talvez o "D" de seu nome remeta simbolicamente a "ditadura", sendo ela a única a apoiar a opressão imposta às demais.

Conforme Simone de Beauvoir argumenta em *O Segundo Sexo* (1967), os oprimidos podem, em determinadas circunstâncias, tornar-se opressores. Isso se dá quando, em busca de segurança ou poder, eles internalizam as estruturas de dominação e passam a copiá-las. Irmã D ilustra esse processo ao se aliar à Superiora, reforçando a opressão das outras Irmãs em vez de lutar contra ela.

Aqui o muro faz sentido de reprimir, de militar, de prender para estabelecer uma relação de conformidade contra a curiosidade humana. O muro é a prisão, é o hospício, é a representação da loucura. As Irmãs são na verdade uma representação da mente. Elas todas são uma só. Por isso ora se veem, se escutam e ora não, por isso completam o diálogo uma das outras.

A peça termina com a lucidez da Irmã H contrastando com a loucura das demais. Diante da impossibilidade de trazer clareza às outras mulheres, surge a pergunta: teriam elas enlouquecido devido à constante vigilância a que todas estavam submetidas?

> Superiora: Hein? Como disseram?
> Irmã H: Não respondam, por favor, não respondam!
> Todas (menos a Irmã H) (Tom agudo): Alegrai-vos, para que nós não nos esqueçamos de todas as nossas culpas.
> Irmã H: Parem pelo amor de Deus, parem!
> Superiora: São muitas?
> Todas juntas (menos a Irmã H) (Tom cantante): Muitíssimas...
> Superiora: Quantas?
> Irmã H: Não, não continuem! (Repetindo "PAREM", até a exaustão)
> Todas (Diversos tons): **Tan tas, tan tas, tan tas, tan tas.**
> **Irmã H aproxima-se da Irmã I, agarra-a sempre repetindo "PAREM**".
> Rola pelo chão. (Hilst, 2008, p. 141 - grifo nosso).

No fim, tudo se reorganiza como sempre foi refletindo a ordem patriarcal. Não há como saber o que existe além do muro, nem como compreender completamente cada personagem, embora todas revelem profundidade e sejam complementares na dramaturgia hilstiana.

Assim, a peça convida o espectador, diretor, ator ou leitor a refletir sobre a natureza da culpa, a opressão e a resistência, ao mesmo tempo que abre espaço para múltiplas interpretações. A escolha de personagens femininas em um convento, possivelmente *alter egos* da própria autora, reforça a ideia de que a obra é também uma exploração pessoal de Hilda Hilst, uma investigação de suas próprias "prisões" internas e sociais já que a escrita de mulheres carrega consigo a tensão entre uma necessidade de afirmar autoridade e os limites impostos por uma tradição (canônica) que a exclui (Lousa; Brito, 2023).

Segundo Hélène Cixous, em seu conceito de *écriture féminine*, a escrita feminina busca romper com as estruturas dominantes de linguagem e narrativa, marcadas por uma lógica patriarcal, para criar espaços de expressão que valorizem a subjetividade, o corpo e as experiências das mulheres. Esse olhar coincide com a peça teatral de Hilst, que, ao situar mulheres confinadas e vigilantes em um convento, expõe as dinâmicas de repressão e as possibilidades de resistência através da arte e da palavra. Para Cixous (1996), a mulher, ao utilizar elementos simbólicos na escrita, não consegue deixar de fazer disso o cosmos do "pessoal", de seus pronomes, de seus nomes e de sua carga de referentes.

Reflexões finais

O Rato no Muro" (1967) se revela como uma obra de simbolismo denso, utilizando o espaço claustrofóbico do convento para abordar questões universais como repressão, liberdade e culpa. Por meio de uma linguagem poética e de imagens impactantes, Hilda Hilst desafia convenções ao questionar estruturas autoritárias e explorar a complexidade da alma humana em um contexto de opressão. A peça não apenas reflete as tensões políticas de sua época, mas também convida à reflexão sobre a resistência individual e coletiva frente ao controle social. A autora se coloca, através do teatro, diante de seu principal objetivo: alcançar o outro. Reafirmamos seu projeto de construção literária, que almejava a desaprisionar o homem, citando suas próprias palavras:

> A totalidade do ser humano seria o sentido de compreender o homem, o teu próximo e dar vida a ele. Fazer da tua linguagem uma extensão da tua própria atuação, aí sim você começa a ser livre. Na hora que você começa a enunciar para o outro esse *ummm*[2] perigosíssimo junto com o coração também perigosíssimo, mas se deve ouvir mais o coração e menos o intelecto, só assim você começará a amar o outro. No mundo de hoje só um louco é que não pode pensar em utopias. Temos que desejar a utopia, sonhar com a utopia, querer a continuação do homem através de uma coisa inimaginável, impossível, mas que o ser humano vai conseguir, vai chegar até lá (Hilst, 2013, p. 67).

Nos tempos atuais, é impossível ler Hilda Hilst sem se sentir tocado, desafiado a compreendê-la, a decifrar seus questionamentos do mundo por meio de seus textos e personagens. Sua obra dramatúrgica evidencia um profundo desejo de compreender a vida, o outro e a si mesmo. *O Rato no Muro* (1967), em particular, é uma obra rica em simbolismo que emprega o cenário claustrofóbico do convento para aprofundar temas como repressão, liberdade e culpa. Por meio de imagens marcantes, Hilda Hilst questiona estruturas

[2] Hilda (em entrevista nos anos 80) refere-se ao *ummm* russo que, segundo ela, "te faz morrer nele" (Hilst, 2013, p. 63).

autoritárias e investiga a alma humana diante da opressão. A peça reflete as tensões políticas da época e promove a reflexão sobre a resistência individual e coletiva frente ao controle social, em consonância com a visão da autora sobre a utopia como um ideal possível e necessário. Hilda Hilst, portanto, não se restringe a uma crítica de seu tempo, mas expande sua dramaturgia para abarcar questões universais dentro do contexto ditatorial da América Latina, como a liberdade, a opressão, a culpa, a resistência e a própria identidade. Deste modo, a peça permanece atemporal, provocando reflexão sobre a capacidade humana de resistência e a necessidade utópica de amar e transcender, mesmo diante das mais severas condições e adversidades.

Referências

ALVES, Branca Moreira Alves; PITANGUY, Jacqueline. A montagem do patriarcado. *In*: **Feminismo no Brasil:** memórias de quem fez acontecer. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2022.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 4ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

CIXOUS, Hélène. **A Risada de Medusa:** ensaio sobre a escritura. Trad. Sandra Regina Goulart Almeida. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 1996.

FUNCK, Susana Bornéo. Da questão da mulher à questão do gênero. *In*: ***Crítica feminista:*** uma trajetória. Série Estudos Culturais. Florianópolis: Insular, 2016.

HILST, Hilda. **Fico besta quando me entendem:** entrevistas com Hilda Hilst. Org: Cristiano Diniz. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, Hilda. **Teatro Completo**. São Paulo: Globo, 2008.

LOUSA, Pillar L. e; BRITO, Tarsilla C. de. Autoria, Autoridade: Questões sobre a escrita de mulheres. **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], n. 36, p. 133-155, 2023.

SCHIMIDT, Rita. Para além do dualismo natureza / cultura: ficções do corpo feminino. **Revista Organon**, UFRGS, n. 52. v. 27, 2012. p. 233-262.

O GROTESCO E O MONSTRO DA FEIURA INDESEJÁVEL EM "SOROCHE", DE MÓNICA OJEDA

The grotesque and the monster of the undesirable ugliness in "Soroche", by Mónica Ojeda

Júlia Cristina Valero Souza[1]
https://orcid.org/0009-0006-0587-8818
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Introdução

O presente trabalho busca trazer uma discussão acerca do conto "Soroche", de Mónica Ojeda, presente na coletânea de contos *Voladoras*, publicada no Brasil em 2023. O conto, exposto como um conjunto de entrevistas realizadas por um grupo de mulheres a um entrevistador desconhecido, conta a história de quatro amigas de meia idade que decidem se reunir e subir uma montanha nos Andes – de onde vem o nome do conto, uma vez que soroche é o nome do mal-estar causado pela altitude de montanhas – para animar Ana, depois que esta tem sua intimidade invadida com a gravação e vazamento de um vídeo íntimo.

Por meio das entrevistas, especialmente as de Ana, o leitor consegue saber qual foi o fato que as levou até as montanhas: o ex marido de Ana, durante uma relação sexual entre os dois, grava um vídeo – que nunca sabemos realmente se é consentido ou não – e, provavelmente, o publica em algum lugar, de maneira que todas as pessoas que a conhecem tenham acesso a ele. O que já é, em si, uma violência tremenda, perde a importância pelo fato de Ana ser uma mulher obesa, e é essa característica que faz com que as pessoas, incluindo suas amigas de infância, tenham repulsa de seu corpo, transformando-o em algo grotesco e monstruoso, retirando, assim, grande parte da responsabilidade do ex marido e colocando-a na própria vítima.

A partir do exposto, o presente trabalho organiza-se principalmente nos seguintes eixos teóricos: o grotesco, especialmente feminino, seguindo a discussão de Mary Russo, o mito da beleza, de Naomi Wolf, e por fim as teses sobre a monstruosidade, de Jeffrey Jerome Cohen. Com isso, busca-se concatenar as ideias de que a transformação de um corpo feminino em algo grotesco por não se encaixar no denominado mito da beleza e em suas ideologias relacionadas resulta não somente na desumanização daquele corpo – o afastamento dele de características humanas –, mas também na formação de um corpo considerado culturalmente monstruoso.

O grotesco, o monstro e a beleza

O grotesco, como uma categoria, é de difícil definição. Como um conceito derivado da gruta (de onde vem a palavra grotesco), o termo era, originalmente, utilizado para caracterizar a ornamentação, tão diferente do modelo clássico, encontrada nas paredes do *Domus Aurea* em Roma e em diversas outras regiões da Itália. A ornamentação grotesca, de origem antiga, era

[1] Doutoranda em Estudos de Linguagens pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Atualmente desenvolve o projeto intitulado "O gótico feminino e elementos do horror em *Jane Eyre* (2011) e *Barbarian* (2022)". E-mail: juliacvalero20@gmail.com.

caracterizada por uma mistura incomum de motivos animalescos e de plantas e, principalmente, pela "desordem":

> [...] gavinhas que se enroscam e se desenroscam, e de cuja folhagem brotam por toda parte animais (de modo que pareçam suspensas as diferenças entre plantas e animais); delicadas linhas verticais nas paredes laterais, que têm de suportar ora uma máscara, ora um candelabro, ora um templo [...]. A novidade aqui não reside no fato de que – em contraposição à ornamêntica abstrata – se tenham pintado ornamentos contendo elementos do mundo [...]; mas no fato de estarem anuladas neste mundo as ordens da natureza. (Kayser, 1986, p. 18)

Há, segundo Kayser, uma nítida percepção, na Renascença, de que o grotesco era não apenas lúdico e fantasioso, mas, ao mesmo tempo, inquietante e sinistro, resultado principalmente da desordem e desobediência das normas do mundo natural. Assim, a arte grotesca apresentava uma junção – e não uma separação – de categorias como a das plantas, utensílios, animais e seres humanos. Se a arte clássica prezava pela simetria, harmonia e beleza, o grotesco aparecia como algo que desafiava tais normativas.

Por outro lado, Bakhtin (1987) inicia sua discussão demonstrando que o denominado grotesco, além de ter caráter material, é também associado ao riso e ao cômico carnavalesco, de festas populares da Idade Média. O realismo grotesco, como denominado por ele, não é somente ambivalente, mas é também marcado pela transformação – representado, segundo o autor, pelos estágios da morte e da vida, a metamorfose incompleta, o crescimento e a evolução. Isso explicaria o motivo da gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice e outros processos se configurarem como grotescos, uma vez que seriam colocados em oposição ao corpo humano acabado, perfeito e segundo o modelo clássico. Dessa forma, essas imagens grotescas, de acordo com a estética clássica, referida por ele como a estética da vida cotidiana preestabelecida e completa, apareceriam como ambivalentes, contraditórias, disformes, monstruosas e horrendas.

Mary Russo, na introdução de *The Female Grotesque* (1994), reconhece que a própria palavra, ao evocar ambientes cavernosos, escondidos, escuros e viscerais, quando aproximada do corpo humano, é concidentemente associada ao feminino.

Em sua análise sobre o grotesco, Russo utiliza, entre outros autores, a argumentação de Bakhtin sobre o carnavalesco e grotesco: começa por analisar o corpo "clássico", que se apresenta como o ideal: ele é transcendente, fechado, estático, imutável, autocontido, simétrico, identificado com a cultura oficial, com o racionalismo, individualismo e posteriormente com a burguesia. Por seu turno, o corpo grotesco é aberto, irregular, múltiplo, mutável. Ele é identificado e identificável com a cultura "baixa", com a transformação social, e com o carnavalesco. Desse modo, o grotesco é, basicamente, reconhecível por sua relação com a cultura normativa e, especificamente, pela transgressão de normas culturais estabelecidas. Russo, porém, aponta que essa discussão ignora problemáticas relacionadas ao gênero, e que o corpo feminino é, por excelência, um corpo grotesco por se mostrar culturalmente mutável, aberto e capaz de reprodução.

Assim, é possível compreender por que o corpo feminino seria grotesco por sua instabilidade, por sua transgressão e alteração em seus limites físicos, resultado de práticas, processos e produtos biológicos advindos dele: a gravidez transforma o corpo em algo distorcido e maior do que seus limites anteriores, e ela ainda torna confusa a distinção entre o Outro (bebê)

e o Eu (mulher), uma vez eu o Outro está dentro do Eu; o parto e a menstruação, por outro lado, são dois processos que transformam aquilo que anteriormente era interior em exterior.

É interessante notar que o grotesco, em praticamente todas as suas formulações, aparece como algo que carrega, em si, a oposição. De maneira geral, essa oposição é entre a ordem e a desordem, e isso aparece de diversas formas. Para Kayser, em especial nos primeiros capítulos acerca de sua discussão sobre o termo, ele aparece principalmente como uma espécie de movimento artístico que se contrapõe à necessidade de simetria e ordem do modelo clássico; para Bakhtin, o corpo grotesco, carnavalesco, existe em oposição ao corpo normativo, burguês – e Russo estende essa argumentação para o corpo feminino, que, em sociedades ocidentais, é por si só contrário à norma masculina. A oposição/contraposição que é essencial ao grotesco é apontada também por Victor Hugo, em seu prefácio de *Cromwell* (2007):

> [...] tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz. [...] a poesia [...] se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito [...]. Tudo é profundamente coeso. (p. 25)

É exatamente essa oposição e ambivalência que configuram o grotesco, nas artes, na literatura e na filosofia, como algo relacionado ao negativo. Kayser, por exemplo, apresenta o adjetivo como termo que descreve uma junção de elementos em um só: é uma mistura de características animalescas com humanas, sendo monstruoso. É, para ele, o caráter monstruoso que irá marcar o grotesco como parte essencial: "O monstruoso, constituído justamente da mistura dos domínios, assim como, concomitantemente, o desordenado e o desproporcional surgem como características do grotesco [...]". (Kayser, 1986, p. 24)

Uma vez que o grotesco está, muitas vezes, associado ao monstruoso, cabe aqui examinar algumas definições para o monstro. A definição de monstro e de monstruosidade está profundamente interligada com a identidade humana, seja ela privada ou social. De acordo com Gil (2000),

> Ora nós exigimos mais dos monstros, pedimo-lhes, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana, ameaçada de indefinição. Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois polos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens. (p. 168)

Ele alega que, com o constante desenvolvimento de monstros – na literatura, por exemplo –, a humanidade sempre se preocupa com o estabelecimento de limites. Assim, uma pergunta comum é: "até que grau de deformação permaneceremos ainda homens?" (Gil, 2000, p. 168)

Isso demonstra, como Maria Beville (2014) e Jeffrey Jerome Cohen (2000) também buscam argumentar, que o monstro não só aparece como uma forma de identificação de limites e de criação de identidade, mas ele é configurado, de maneira geral, como o Outro.

Segundo Beville (2014), embora seja indefinível, o monstro ainda se encontra próximo ou submerso nas categorias do inquietante, estranho, reprimido e abjeto. Como representante da Alteridade, ele se contrapõe aos mais diversos aspectos da cultura, história e identidade *mainstream*.

Como o Outro, o monstro significa também a contrariedade à norma:

> Ao delimitar uma zona de crença da razão, os monstros escondem-lhe as fronteiras: o existente está ali, e não poderia não estar, fora desses limites, não há senão demência e desordem, um mundo sem leis (monstruoso). A nossa normalidade torna-se o referente absoluto de toda a norma, apesar de ela própria não se suster senão por essa exclusão (operação não-racional, mas que possibilita a aplicação da razão ao real). (Gil, 2000, p. 175)

Sendo a contrariedade à norma, o monstro é, como alega Cohen (2000), uma possibilidade de analisar e "ler" a cultura onde ele é engendrado. Para ele,

> O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar. O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia (ataráxica ou incendiária), dando-lhes uma vida e uma estranha independência. (Cohen, 2000, p. 26–27)

Como corporificação dos anseios de determinado momento cultural, o monstro incorpora as preocupações e rejeições de certa época, lugar e sistema de valores, dando-lhes independência. O ser monstruoso então revelaria traços da própria cultura e momento histórico em que foi engendrado, tendo ainda as características de sempre ressurgir, em diferentes momentos, com sentidos modificados. O que Cohen demonstra é que, para se analisar um monstro, é preciso analisar também a cultura e as diferentes relações, sejam elas culturais, sociais, histórico ou literárias, presentes nessa. E como o monstro se modifica, seguindo as mudanças culturais, seus significados também mudam, e ele então suscita diversas possibilidades de leitura.

Como seres alheios às construções sociais normativas, os monstros escapam e/ou resistem às tentativas de estruturação ou definição sistemática, representando então um momento de transgressão de normas sociais, de raça, crença, gênero e sexualidade.

A transgressão das normas será de especial importância aqui, especialmente quando nos debruçamos na construção de uma figura feminina monstruosa. Como Maria Beville (2014) alega,

> Aqueles que transgrediram os limites do aceitável foram reposicionados no âmbito do 'anormal' e subsequentemente identificados como monstros. De julgamentos nos séculos XV e XVI às manchetes do século XX com criminosos e terroristas como monstros,

> o monstro foi repetidamente imaginado em oposição ao 'humano'. (p. 14; tradução nossa[2])

É por esse motivo, segundo ela, que diversas figuras humanas no decorrer da história foram vistas como seres monstruosos ao decidirem abdicar de sua humanidade, coisa feita ao transgredir normas e comportamentos esperados.

Se pensarmos especificamente no sexo feminino, em especial nas sociedades ocidentais, muito das normas ou comportamentos esperados são baseados no que Naomi Wolf (2024) denomina mito da beleza. Se pensarmos na relação que Russo estabelece com a perda de limites – inclusive físicos – o corpo feminino grotesco e o estabelecimento do Outro como monstro, como descrito por Cohen, Gil e Beville, podemos associar tal discussão com o mito da beleza e demais ideologias relacionadas, como argumenta Wolf. Segundo a autora, após a segunda onda do feminismo, em que as mulheres ocidentais passaram a conquistar direitos como empregos na esfera pública, direito ao voto, à participação ativa na política, à sexualidade livre, etc., numa época em que a religião, a domesticidade e a subserviência feminina começam a perder a força repressiva que antes tinham, o mito da beleza surge como um mecanismo de controle físico e mental sobre os corpos femininos. As ideologias relacionadas surgem então como respostas aos avanços legais, políticos, materiais e sexuais das mulheres, com o objetivo de eliminar a herança deixada pelo feminismo. Segundo a autora (2024),

> Voltaram a ser impostos ao corpo e ao rosto das mulheres liberadas todas as limitações, os tabus e as penas das leis repressoras, das injunções religiosas e da escravidão reprodutiva que já não exerciam influência suficiente. A ocupação com a beleza, trabalho inesgotável porém efêmero, assumiu o lugar das tarefas domésticas, também inesgotáveis e efêmeras. (p. 34)

Dentro disso, entram, como enfoque maior por sua relação com o conto, o controle sobre a sexualidade feminina e a cultura (ou religião, como trata Wolf) da dieta e/ou perda de peso. Por conta do mito da beleza, o modelo de feminilidade não é mais a dona de casa, mas a moça jovem e esquelética, por exemplo.

Uma vez que a beleza é tratada como algo "essencial" – no sentido de essência, como os filósofos gregos procuravam –, o corpo feminino belo, com todas as características que satisfaçam tal condição (magreza, juventude, etc.), é estabelecido, para o sexo feminino, como o corpo ideal. Assim, fica aparente como o corpo obeso, transgredindo o ideal, configura-se como grotesco, por exemplo. Sobre isso, "A 'beleza' é apenas uma consequência; o que é 'lindo' é a submissão à Donzela de Ferro. O objetivo do raciocínio da beleza, seja sob o aspecto do envelhecimento, seja sob o da gordura, é tornar rígido o pensamento feminino." (Wolf, 2024, p. 181-182)

Tal pensamento ainda se relaciona com a transformação do corpo gordo em algo monstruoso. Segundo Wolf, se essa nova religião baseada na obrigação da beleza não se importa em demasiado em saber quem é o corpo gordo – uma vez que os homens, por exemplo, podem ser gordos com menos culpa e repressão social –, ela está focada, na realidade,

[2] Those who transgressed the limits of the acceptable were repositioned within the framework of the 'abnormal' and subsequently identified as monsters. From with trials in the fifteenth and sixteenth centuries to twentieth century tabloid headlines featuring criminals and terrorists as monsters, the monster has been repeatedly imagined in opposition to the 'human'

em identificar o corpo *errado*. Dessa maneira, tentaremos estabelecer, na discussão a seguir, uma relação entre o corpo errado, grotesco e monstruoso com o corpo feminino de uma das personagens do conto "Soroche", de Mónica Ojeda.

"Soroche" e o corpo grotesco

O conto "Soroche" é o sexto da coletânea *Voladoras*, da autora equatoriana Mónica Ojeda, publicada no Brasil em 2023. Como parte de uma antologia que foca no horror e/ou no gótico andino, com especial foco para as temáticas da violência, lendas e folclores da região, ele, assim como quase todas as outras histórias do livro, desenvolve-se sobre a perspectiva feminina.

A narrativa de "Soroche", diferentemente dos demais contos que se constroem a partir da figura de um narrador, é desenvolvido por meio de uma série de "entrevistas", concedidas por quatro amigas de meia idade – Ana, Viviana, Karina e Nicole – a um entrevistador desconhecido, acerca de um acontecimento, à primeira vista, bastante simples: as amigas de infância decidem se reunir e subir uma montanha nos Andes com o objetivo de alegrar uma delas, Ana, que está passando por um divórcio e pela invasão de sua privacidade sexual. Já perto do topo da montanha, Ana exibe o comportamento estranho e repulsivo de urinar na frente das amigas – coisa que elas atribuem ao soroche, ou mal-estar causado pela altitude, de onde vem o nome do conto.

O real motivo para a pequena expedição às montanhas, porém, é o fato de Ana, durante uma relação sexual com o então marido, ter sido gravada – nunca sabemos se de maneira consentida ou não –, sendo, posteriormente, exposta para todos que a conhecem quando o vídeo íntimo é publicado – presumidamente pelo próprio marido. O que é, por si só, um crime, perde o peso por um "simples" motivo: Ana é uma mulher obesa, e é exatamente essa característica que faz com que as pessoas a sua volta a vejam não como vítima, mas como um ser monstruoso e grotesco.

Embora a temática da invasão da privacidade e das amizades falsas entre as mulheres aparecer em primeiro plano, é a desumanização de Ana que mais chama a atenção no decorrer da leitura do conto. A todo momento, a responsabilidade e culpa do crime é colocada sobre os ombros da vítima. Como alega Karina, "A Ana não é uma boa leitora, tem o miolo mole, a pobre. Foi por isso que o marido fez o que fez com ela: porque podia." (Ojeda, 2023, p. 85)

As demais amigas completam:

> [Nicole:] [...] o que aconteceu com a Anita não passou de uma prova divina. [...] Existem pessoas para quem a tragédia é conveniente, sim. Por exemplo, amo mais a Anita agora, depois do que o ex fez com ela. Sinto compaixão por ela, sinto pena. (Ojeda, 2023, p. 87)
> [Viviana:] [...] a verdade é que ela aparece gordíssima, como uma morsa, eca! (Ibid., p. 88)
> [Viviana:] Esse é um dos seus grandes defeitos: a preguiça. [...] Se ela tivesse me ouvido, pelo menos iria ter saído diferente no vídeo. Pelo menos iria ter ficado bonita, que é o que importa. (Ibid., p. 89)
> [Karina:] [...] ninguém mais vai olhar pra ela do mesmo jeito. Ninguém vai respeitar ou acreditar na imagem que ela vendeu de si mesma. [...] a gente já viu sua verdade. (Ibid., p. 90)

> [Viviana:] Por que não se cuidava? Por que se permitira ser filmada? Por que ela sempre queria ser a vítima e causar pena em vez de fazer alguma coisa por si mesma? [...] por alguns segundos eu entendi o ex-marido dela. (Ibid., p. 96)

A todo momento há, inclusive na narração de Ana, a representação de seu corpo obeso como algo grotesco. Se pensarmos na discussão feita por Mary Russo acerca do grotesco feminino, é especialmente a característica do excesso corporal que nos chama a atenção neste ponto, uma vez que podemos pensá-la em termos grotescos por sua transgressão de limites (físicos) esperados. Russo ainda acrescenta, posteriormente, que o grotesco feminino está associado de maneira muito próxima a "espetacularização" de si, um perigo especificamente feminino:

> Há uma frase que ainda ressoa da infância. Quem a diz? A voz da mãe – não a da minha mãe, talvez, mas a voz de uma tia, uma irmã mais velha ou a mãe de uma amiga. É uma frase áspera, matronal, dirigida ao comportamento de outras mulheres:
> "Ela" [a outra mulher] está fazendo um espetáculo de si mesma. (Russo, 1994, p. 53; tradução nossa[3])

Ela demonstra, ainda, que tal espetacularização é exemplificada por situações banais, mas que, quando direcionadas aos corpos femininos, por conta da pesada repressão e mecanismos de coerção social e cultural, se tornam fontes de culpa: uma alça de sutiã que aparece, voz alta, risada escandalosa, a exibição, numa praia ou piscina, de corpos gordos, idosos e/ou imperfeitos, etc. É a "perda de limites" que transforma tais comportamentos em grotescos nas mulheres. Parece-nos muito claro que, em uma sociedade cujo comportamento feminino é regrado por preceitos como o mito da beleza, discutido anteriormente, a magreza, a juventude, a modéstia e o comportamento casto, a figura de Ana, por si só, se configuraria como algo que ultrapassa os limites possíveis para o sexo feminino, fazendo de si mesma um espetáculo.

Se trouxermos novamente a discussão de Bakhtin acerca do corpo ideal e normativo, a exigência da beleza, em especial sobre os corpos femininos, tem a função de estabelecer, social e culturalmente, qual seria o corpo ideal. Ao levarmos em conta a argumentação de Wolf (2024) sobre a existência de uma religião da beleza, o corpo normativo feminino, além de jovem, é magro. Dessa maneira, a transformação do corpo de Ana em algo grotesco é, de certa forma, justificada pelas pessoas em seu círculo social mais próximo por conta das exigências referentes à magreza, juventude e castidade, por exemplo. É o que demonstra Nicole:

> Isso não se faz com uma mulher da nossa idade. Os homens postam vídeos de suas parceiras quando estão na casa dos vinte, trinta. Se fazem isso quando você é jovem, é humilhante, sim, mas a vida continua, pô. Por outro lado, na nossa idade, já estamos descendo dignamente a ladeira. (Ojeda, 2023, p. 91)

[3] There is a phrase that still resonates from childhood. Who says it? The mother's voice – not my own mother's, perhaps, but the voice of an aunt, an older sister, or the mother of a friend. It is a harsh, matronizing phrase, directed towards the behavior of other women: "She" [the other woman] is making a spectacle out of herself.

A fala da amiga de Ana revela algumas coisas importantes, ainda que preocupantes. Ainda que ela julgue as ações e decisões do ex marido da amiga, dizendo que "[gravar e publicar um vídeo íntimo] não se faz [...]", seu principal foco está na espécie de justificativa para tal comportamento, ao assumir que é "da natureza" masculina invadir a privacidade de suas parceiras. Juntamente a isso, postula como "natural" que as mulheres tenham sua privacidade invadida, mesmo quando em um relacionamento sério como o casamento. Para Nicole, na verdade, o pior da situação é a idade da vítima, já na casa dos quarenta anos. De acordo com o que deixa subentendido, não apenas é "natural" que as mulheres tenham sua privacidade e sexualidade invadidas, mas é comum – e até esperado – que isso ocorra quando essas são jovens.

É, de certa maneira, um argumento para a objetificação e mercantilização dos corpos femininos e sua sexualidade. Deve-se esperar, enquanto mulher e jovem, que seu corpo pertença ao público para ser consumido. Esse consumo somente diminui ou para completamente quando a mulher fica mais velha – e, de acordo com o mito da beleza, mais feia –, não tendo mais nada a oferecer. A mulher mais velha e feia, como descrito em diversos tratados, ensaios e manuais no decorrer da história, deixa de ser uma mulher (em si, já um objeto) para se tornar uma outra espécie de objeto – agora não mais decorativo e valorizado por sua beleza, mas simplesmente por ter perdido sua principal "função" social. É o que demonstra Naomi Wolf (2024):

> A qualidade chamada "beleza" existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem. Encarnar a beleza é uma obrigação para as mulheres, não para os homens [...]. A beleza da mulher precisa corresponder à sua fertilidade; e, como esse sistema se baseia na seleção sexual, ele é inevitável e imutável. (p. 29)

O corpo feminino "velho", transformado em objeto, é mais uma vez desumanizado. Isso se torna aparente com uma das únicas falas do ex marido de Ana no conto, ainda que na voz de sua vítima: "[Penso] Na voz que ele faz quando me diz "você é uma puta asquerosa", "puta, puta, puta, puta, puta", "vou vomitar em você que é tão fedida", "puta imunda", "puta cagona"." (Ojeda, 2023, p. 92)

Tal objetificação e transformação do corpo feminino jovem em mercadoria enquanto o corpo mais velho vê-se relegado à posição de resíduo indesejável é tão comum e frequente que até mesmo Ana se conforma com tal realidade:

> [Penso] Em que não sou mais jovem nem bonita, e que ninguém nunca mais vai me desejar porque desejo é algo que só a beleza inspira, e a beleza é jovem e eu não sou mais jovem nem bonita [...]. Em como é horrível ser tão horrível e ainda estar viva e existir no meio da beleza absoluta, para todo o sempre, esperando que alguém deseje o indesejável. (Ojeda, 2023, p. 94)

A percepção de seu corpo como algo grotesco, contrário às normas ao mesmo tempo em que coexiste com elas em uma corporificação marginalizada, explica sua crença de que "[...] a beleza é minha inimiga." (Ojeda, 2023, p. 99)

De acordo com Wolf (2024), o mito da beleza, com suas exigências, rejeições e maneiras de manter o controle, acaba por estabelecer uma espécie de hierarquia entre as mulheres, ao atribuir valor a elas. Tal valor depende do padrão físico imposto culturalmente, qualidades que um determinado período considera belas nas mulheres e normas de comportamentos tidos como ideais ou normais. Essa hierarquia, ao estabelecer relações de poder, força as mulheres a competir entre si – de maneira antinatural, segundo a autora – por recursos como a atenção masculina. Se Ana é, por diversos motivos, colocada na base da hierarquia, tendo pouco ou nenhum "poder de competição", não é de surpreender que ela tenha uma relação extremamente negativa com a beleza exterior, alegando que "[...] a feiura sempre vence." (Ojeda, 2023, p. 95)

De modo similar ao que ocorre com o grotesco, a percepção do corpo de Ana como um corpo obeso, e por isso monstruoso, serve não somente para causar repulsa ou pena em suas amigas e demais pessoas que viram o vídeo íntimo vazado, mas também para questionar os métodos de organizar a experiência feminina, incluindo nisso as expectativas de gênero e de seus papéis sociais. Ao se mostrar e ser identificada socialmente como corpo grotesco por conta da obesidade e sexualidade expostas, ultrapassando as normas sociais do que é aceito como feminino, Ana exemplifica de que maneira o corpo feminino, caso quebre alguma distinção arbitrária e cultural entre os gêneros, relacionado também ao mito da beleza, pode ser afastado de características humanas.

Essa desumanização da personagem – sua "monstrificação" – ocorre também, e principalmente, por meio de sua aproximação a animais:

> [...] eu sou uma velha gorda e nojenta. [...] eu sou uma vaca com úberes caídos e grotescos. Uma vaca nojenta que muge. Muuu. (Ojeda, 2023, p. 88)
>
> Em que eu estava pensando enquanto subíamos a montanha, garoto? [...] Nos meus úberes roxos. Na minha língua de buldogue retardado. [...] nos meus mugidos, muuu. Na minha expressão bovina. [...] Na cicatriz de cesárea como uma centopeia me marcando de um lado a outro. No meu corpo de [...] elefante, de foca [...]. Em como eu mujo, muuu. [...] No meu corpo infecto, indigesto, repelente, repulsivo [...]. [...] Nas minhas rugas de hiena. [...] Na minha pele de tatu, de peixe-boi, de tartaruga, de rato, de jacaré, de anta, de barata. [...] Em que transpiro como uma porca e meu suor cai no lençol e no meu corpo de rinoceronte-africano. [...] Em que não sou apenas feia, mas nojenta, repulsiva, nauseabunda, hipopotâmica. [...] Em que não sou mais jovem nem bonita, [...] mas um gorila, uma orca, um bisão. [...] Na minha língua de lesma se arqueando. [...] Em como é patético que eu tenha pensado, a vida toda, que eu gemia, e não mugia. (Ibid., p. 92-95)

Essa animalização é o que Ana utiliza para justificar seu comportamento no alto da montanha, ao urinar na frente das amigas. É, também, o que suas próprias amigas utilizam para se referir a ela:

> [...] eu me perguntei por que a Ana estava fazendo aquilo, urinando assim, como um *leitão*. (Ojeda, 2023, p. 96; grifo nosso)

> Eu estava mijando nas pedras como um *animal de brejo* porque é o que eu sou, [...] baixei as calças e urinei como um *cachorro* que é levado para passear, por que não?, se pra elas eu sou um *animal de estimação*. (Ibid., p. 99; grifo nosso)

Mesmo que Ana seja a vítima de algo violento como ter sua sexualidade exposta sem seu consentimento, ela não é tratada como tal por conta de seu corpo grotesco e monstruoso. Sua aparência e comportamento sexual, mesmo com seu até então marido, demonstram, tanto para o leitor, quanto para as amigas do conto, quais são os comportamentos proibidos para o sexo feminino, que rompem com os códigos culturais.

Considerações finais

A partir das considerações levantadas acerca dos conceitos de grotesco (em especial o feminino), monstruosidade e mito da beleza em consonância com o conto de Mónica Ojeda, com base principalmente nas considerações de Cohen (2000), Gil (2000) e Beville (2014) no que diz respeito ao monstro e à monstruosidade, nas discussões de Russo (1994), Bakhtin (1987) e Kayser (1986) no que concerne o grotesco, e Wolf (2024) acerca das ideologias repressivas da beleza, pôde-se destacar, nesta análise, de que maneira o corpo disforme e transgressivo (pois não normativo) de Ana é configurado de maneira negativa e indesejável por conta de sua "feiura".

Tanto o grotesco quanto a monstruosidade, como exposto anteriormente, têm um papel importante de demonstrar, de certa maneira, onde encontram-se os limites sociais, seja para o estabelecimento de uma identidade pessoal, seja para o estabelecimento de preceitos, valores e normas culturais. O sexo feminino, como convencionado nas sociedades ocidentais, é sujeito, desde muito cedo, às mais diversas coerções e constrangimentos sociais. Dele são esperados, até mesmo em momentos de violência, comportamentos servis, submissos e puros, sob a "penalidade" de diminuição social do indivíduo que não se conforma aos papéis de gênero. As expectativas acerca do comportamento do sexo feminino, porém, são por duas vezes quebradas por Ana: primeiramente, sua aparência obesa é, por si só, uma quebra da "obrigação" da beleza-magreza em mulheres; e posteriormente, e relacionado a isso, sua sexualidade, mesmo em um corpo considerado transgressor de limites esperados do sexo feminino, a transforma em algo grotesco e monstruoso, que causa repulsa naqueles que se relacionam com ela.

Assim, o conto de Ojeda, ao se desenvolver a partir do ponto de vista de amizades femininas que podem ser consideradas tóxicas, demonstra as diferentes maneiras nas quais o corpo feminino é comodificado e consumido, sendo descartado e/ou transformado em algo repulsivo e abjeto caso perca sua função social, garantida pela juventude, beleza e magreza.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BEVILLE, Maria. **The unnameable monster in literature and film.** Nova Iorque: Routledge, 2014.

COHEN, Jeffrey Jerome. **Pedagogia dos monstros** – os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime** – tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2007.

KAYSER, Wolfgang. **O Grotesco. Configuração na pintura e na literatura.** São Paulo: Perspectiva, 1986.

OJEDA, Mónica. **Voladoras.** Belo Horizonte: Autêntica Contemporânea, 2023.

RUSSO, Mary. **The Female Grotesque.** Nova York: Routledge, 1994.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza:** como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

O CORAÇÃO É UM CAÇADOR SOLITÁRIO (1940): ANÁLISE DE JOHN SINGER PELO VIÉS DA CRÍTICA FEMINISTA E GROTESCO

***The heart is a lonely hunter (1940)*: an analysis of John Singer through the feminist criticism and the grotesque**

MATOS, Luiz Roberto Pangoni de[1]
https://orcid.org/0009-0009-2227-8381
Faculdade de Ciências e Letras UNESP ASSIS

BARCALA, Débora Ballielo[2]
https://orcid.org/0000-0003-1461-6327
Faculdade de Ciências e Letras UNESP ASSIS

Introdução

O presente artigo propõe uma análise do personagem John Singer, protagonista do romance *O Coração é um Caçador Solitário* (1940), de Carson McCullers, a partir das lentes da crítica feminista e da estética do grotesco. Considerando a complexidade simbólica da figura de Singer, procura-se investigar como a representação de sua surdez, homossexualidade e silêncio expressam não apenas sua condição marginalizada, mas também a violência simbólica e o apagamento social impostos a corpos desviantes. Para tal, são mobilizadas as teorias de Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser sobre o grotesco, bem como as leituras críticas feministas de Sarah Gleeson-White e Patricia Yaeger. Neste contexto, o artigo também discute a atualidade do romance para a sociedade brasileira contemporânea, propondo a leitura de Singer como figura de resistência à normatividade imposta por discursos capacitistas, homofóbicos e patriarcais. A metodologia consiste em análise textual e intertextual, articulando interpretações críticas com passagens-chave da obra.

Vida e Obra de Carson McCullers

Lula Carson Smith (Carson McCullers) nasceu no dia 19 de fevereiro de 1917 em Columbus - Georgia, sua mãe era neta de um herói confederado, dono de terra e conhecido por contação de histórias e seu pai ganhava a vida reparando relógios. Desde criança, Carson teve aulas de música e foi incentivada pela família a seguir carreira de musicista, no entanto, em sua adolescência se interessou pela escrita.

Aos dezessete anos, McCullers foi para Nova York estudar escrita criativa nas universidades de Columbia e também Nova York, porém problemas de saúde comprometeram seus estudos. Aos 23 anos escreve seu primeiro romance *O Coração é um Caçador Solitário*:

[1] Graduado em Letras- Inglês pela pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

[2] Doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho com período sanduíche na Georgia College and State University (EUA)

> foi publicado com grande aclamação da crítica em 1940, e McCullers rapidamente ganhou a reputação de ser (nas palavras de seus primeiros leitores) "estranhamente versada nos segredos de todos os excêntricos e párias" (McCullers, 1993, p. viii, tradução nossa[3])

Além de romances, Carson McCullers também teve suas obras encenadas na *Broadway* como *The member of the Wedding* e adaptações para o cinema, *The Heart is a Lonely Hunter* do diretor Robert Ellis Miller de 1968 e adaptado por Doug Hughes apresentado no *Alliance Theatre* em Atlanta. Atualmente, a *Columbus State University* organiza o aclamado *Carson McCullers Literary Awards* que premia produções literárias e musicais que ocorrem anualmente visando as discussões de papéis de gênero, igualdade racial e melhores condições sociais como explorado pelos temas tratados pela autora em seus livros.

McCullers sabia das discussões acerca de gênero, identidade e adiciona em sua obra características que via em si mesma, por se considerar andrógina:

> [...] um período de tensão entre o status em transformação das mulheres e o ideal sulista de feminilidade; entre um liberalismo crescente, por um lado, e a segregação e os costumes sexuais repressivos, por outro. [...] McCullers, que tinha amplo conhecimento da teoria freudiana, explorou a identidade de gênero e sexual em sua própria vida: ela se considerava uma 'invertida'. (Gleeson-White, 2003, p. 2, tradução nossa[4])

Gleeson-White pontua a infamiliaridade da autora acerca de seu gênero e nota-se a exploração desse tema em seus romances representados no exterior e interior dos personagens. A oscilação binária entre os sexos; o desejo homoafetivo e a castração represália são temas fundamentais para entender a atual discussão de papel de gênero e a constante busca de completude interior ao deparar-se com o outro indivíduo.

Resumo do Romance: O Coração é um Caçador Solitário

O Coração é um Caçador Solitário foi o primeiro romance escrito por Carson McCullers em 1940, a obra foi criticada por dar protagonismo a personagens disformes e deslocados da sociedade. McCullers foi considerada — contra sua vontade — como parte do movimento rotulado "Gótico Sulista", suas obras representam um realismo extremo.

John Singer é o protagonista que trabalha em uma joalheiria e vive com Antonapoulos, companheiro que possui as mesmas condições de surdo-mudo, levam uma vida tranquila, fazendo seus afazeres e jogando xadrez aos finais de semana. Antonapoulos só se interessa em aprender o jogo porque recebe petiscos de Singer como recompensa por prestar atenção.

O maior conflito surge quando Antonapoulos começa a fazer caminhadas noturnas e roubar comida das lojas. Preocupado, John Singer passa a aprender sobre as leis para defender seu companheiro no fórum. Contudo, o primo e chefe de Antonapoulos ao perceber que toda

[3] was published to great critical acclaim in 1940, and McCullers quickly gained a reputation of being (in the words of her early readers) "uncannily versed in the secrets of all freaks and pariahs"

[4] "[...] a time of tension between the changing status of women and the southern ideal of womanhood; between a growing liberalism on the one hand and segregation and repressive sexual mores on the other. [...] McCullers, who was well versed in Freudian theory, explored gender and sexual identity in her own life: she considered herself an "invert". (Gleeson White, 2003, p.2)

a responsabilidade poderia cair sobre ele, por ser o membro da família, resolve interná-lo em um hospital psiquiátrico apesar dos protestos de Singer.

John Singer se vê obrigado a mudar de casa e aluga um quarto na pensão da família Kelly, de classe média, que utiliza a casa como fonte de renda. A partir disso, Singer se torna centro das atenções de quatro personagens distintos: Mick Kelly, a filha mais nova dos hospedeiros; Biff Branon, o dono do *New York Café*; Jake Blount, um alcoólatra descompensado; e Dr. Benedict Mary Copeland, um médico negro que luta pelo fim da segregação racial.

Singer é um homem que se veste com elegância e possui uma linguagem corporal séria e discreta. Seu silêncio somado ao ar misterioso faz ser interpretado pelos outros personagens à sua maneira. Em sua carta a Antonapoulos, Singer faz um breve comentário sobre cada um deles: Mick acredita que ele entende de música mesmo sabendo que ele é surdo, Blount acredita que ele é muito inteligente e pode ser um revolucionário do proletariado, Copeland acredita que ele é judeu e sofre opressão assim como as pessoas de cor durante a segregação e Brannon o observa sem fazer contatos além do necessário.

Durante as férias ou com permissão especial do chefe, Singer visita Antonapoulos no hospital, sempre levando guloseimas para alegrá-lo ou então tentando escrever cartas, muito embora saiba que o amigo não sabe ler. Singer sente muita falta do companheiro e é surpreendido em uma dessas visitas, recebendo a notícia que Antonapoulos faleceu. Devastado, Singer tira sua própria vida, pois como descreve em uma carta jamais lida: "Não fui feito para viver sozinho e estar sem você, que compreende. Sempre seu, John Singer" (McCullers, 2022, p. 216)

Após sua morte, os quatro que o viam como amigo e confidente, são obrigados a enfrentar mudanças nas suas vidas, sem jamais saber do real motivo do suicídio, já que Singer sempre foi extremamente reservado quanto à sua história e vida pessoal.

John Singer: O Protagonista de um Mundo que não quer ouvir

É de conhecimento popular o ditado "o pior cego é aquele que não quer ver", similarmente, Carson McCullers integra em sua obra uma visão negativa do mundo, com personagens deslocados, marginalizados e ao mesmo tempo auto-centrados. Retomando o ditado, no romance em questão, "o pior surdo é aquele que não quer ouvir".

Patricia Yaeger propõe estudar o grotesco como um padrão na escrita das mulheres sulistas, em seu livro *Dirt and Desire*, Patricia coloca o grotesco como elemento político de resistência à padronização social:

> O grotesco é onipresente na ficção das mulheres do sul, não como um ornamento decorativo, mas como um espaço de obsessão política [...] Vou explorar a prevalência, nos escritos das mulheres do sul, de corpos marcados ou dilacerados pela violência [...] Em vez de tratar o grotesco como uma forma decadente do sul, quero examinar a importância de modelos irregulares do corpo dentro de uma sociedade extremamente regulada[5]. (Yager, 2000, p. xiii, Tradução nossa)

[5] [...] the grotesque is omnipresent in southern women's fiction not as decorative filigree but as a space of political obsession [...] I will explore the prevalence in southern women's writing of flesh that has been suptured or riven by violence [...] instead of the grotesque as decadent southern form, I want to examine the importance of irregular models of the body within an extremely regulated society

Vale ressaltar que nem sempre as "irregularidades dos corpos", mencionada por Yaeger, é aparente e de fácil percepção, pois em *O Coração é um Caçador Solitário* o grotesco estará presente de uma maneira mais sutil, acentuado principalmente nas imperfeições dos corpos representados, denotando e denunciando, por meio da literatura, as condições humanas reguladas por uma sociedade que marginaliza e pouco receptiva.

O romance "O Coração é um Caçador Solitário" apresenta uma perspectiva subversiva, isto é, representa, no tecido narrativo, as classes menos favorecidas na figura de personagens consideradas aberrações, sendo, portanto, marginalizadas. Toma-se de passagem uma ressalva feita pela autora acerca de seu primeiro romance: "Cada homem deve se expressar do seu próprio jeito — mas isso é negado a ele por uma sociedade esbanjadora e de visão limitada" (McCullers, 2010, p. 161).

Em seus primeiros escritos, Carson McCullers nomearia sua primeira obra de "O Mudo", no entanto essa escolha limitaria o romance a somente uma personagem e esconderia a complexidade das demais personagens, também deve-se levar em conta o capacitismo explícito ao limitar o romance a uma condição fisiológica. Singer não interpreta as coisas da mesma maneira que os demais, sua forma de apreensão integral se dá pela linguagem de sinais e não pela interpretação labial livre.

O primeiro e maior conflito de Singer é a internação de Spiros Antonapoulos por roubar comida à noite, que além dos crimes, se revela um preconceito pela parte do primo de Antonapoulos. Qualquer tipo de disfunção psíquica, sexual ou psicológica era motivo para internação manicomial.

Outro fator importante é a representação, mesmo que velada e sensível, de um casal homoafetivo antes da Rebelião de Stonewall nos Estados Unidos, o que faz dialogar diretamente com o público marginalizado daquela época e os críticos sempre mencionarem que são personagens "deslocadas". Embora haja muitos indícios de homossexualidades explícitos, a crítica literária consegue os identificar e estabelecer ligação com o papel de gênero e o mundo homossocial no desenvolvimento do romance.

John Singer é um personagem de pouca mudança no romance, porém ele é ressignificado pelas personagens secundárias, que funcionam como espécies de satélites, orbitando ao redor do protagonista. O silêncio e a linguagem corporal que Singer expressa conferem a ele um tom de "superioridade mística" em comparação ao de Antonapoulos, o que fica evidente na narrativa quanto a maneira de se portar: "Singer se mantinha muito ereto, com as mãos nos bolsos, e olhava para o outro lado" (McCullers, 2022, p. 10)

As demais personagens interpretam John Singer de formas distintas, projetando sobre ele seus anseios pessoais. No entanto, tais leituras revelam-se superficiais diante da complexidade subjetiva do protagonista: um homem profundamente apaixonado por seu antigo companheiro de quarto, Spiros Antonapoulos, cuja institucionalização o empurra a uma existência solitária e interiorizada. Essa dimensão íntima do personagem é praticamente invisível para os demais, reforçando o isolamento imposto a sujeitos dissidentes.

A representação da homossexualidade de Singer é marcada por uma sensibilidade trágica, evidenciada na idealização de uma convivência pacífica com Antonapoulos, que raramente lhe retribui com afeto. A frustração do desejo e o silêncio forçado são dispositivos narrativos que McCullers utiliza para expor as limitações de uma sociedade individualista e excludente.

O grotesco surge, nesse contexto, não apenas na estranheza física ou comportamental de Singer e Antonapoulos, mas na própria dinâmica de marginalização. Conforme Bakhtin, o grotesco revela uma percepção alternativa da realidade, rompendo com o ponto de vista

"normal". Em *O Coração é um Caçador Solitário*, essa ruptura se manifesta por meio da incomunicabilidade, da sexualidade não normativa e do embate entre desejo e repressão.

Antonapoulos, que partilha da condição de surdez, é descrito como glutão e infantilizado, contrastando com Singer, cuja contenção corporal e emocional confere-lhe uma aura de solenidade. Essa dualidade também aponta para construções distintas de masculinidade, em que o corpo viril de Singer é lido, segundo Gleeson-White, como "fálico e inviolável", enquanto o corpo feminino ou desordenado seria grotesco e ameaçador.

Sarah Gleeson-White argumenta que:

> Nem os leitores, nem os outros personagens conseguem violar Singer. Ele se mantém firme, recusa-se a se abrir. Assim, Singer está 'ereto e tenso' [...] O corpo viril, ao que parece, é um corpo fálico ereto. É esse corpo que é adorado e construído no espaço homossocial do desejo entre homens, e que se opõe de forma contundente ao corpo feminino desordenado, marcado como uma ferida grotesca e aberta, ameaçadora de castração. (Gleeson-White, 2003, p. 48-49, tradução nossa[6])

O corpo "viril e inviolável" juntamente com seu silêncio, conferem a Singer uma perspectiva inabalável e máscula, sendo assim, abre espaço para que os demais personagens da trama o utilizem como confidente e conselheiro. John Singer torna-se um tipo de psicólogo para os outros personagens e, também, como um espelho de "refração fálica" para o que é esperado dos demais personagens acerca dele.

Jake Blount, por exemplo, é descrito como um bêbado mal vestido que possuía ideais revolucionários sobretudo acerca do proletariado, era ignorado por todos que frequentavam o *New York Café*, porém John Singer era o único que o "ouvia":

> Blount não prestava atenção em ninguém do café, exceto no mudo [...] Os olhos do mudo eram frios e gentis como de um gato, e todo seu corpo parecia escutar "Você é o único dessa cidade que entende o que eu quero dizer", disse Blount. "Há dois dias tenho falado com você na minha mente, porque sei que você compreende as coisas que eu quero dizer. (Carson McCullers, 2022, p. 29)

Singer prestava atenção em Blount, mesmo ainda não sendo do conhecimento coletivo que ele era surdo. John conseguia fazer leitura labial e se adaptava ao mundo em redor, mas Singer nunca retribuiu os conflitos internos dos demais com respostas ou soluções, apenas tentava os entender esforçando-se o máximo possível. O mundo "moderno" era resistente quanto à língua de sinais, Singer teve que se adaptar à oralidade coletiva mesmo sua individualidade sendo expressa pelas mãos.

John Singer é grotesco pela perspectiva de incompletude de seu corpo, devido sua condição, e ambivalência de seus sentimentos resultantes de afeições incompreendidas e não correspondidas. É possível pressupor que Singer seria mais amado por qualquer outro personagem, mas nenhum deles tinha um vínculo que tocasse o coração de John:

---

[6] "Neither readers nor Singer's fellow characters can violate him. He shores himself up, refuses to open. Accordingly, Singer is "erect and tese" [...] The virile body, it seems, is an erect phallic body. It is this body which is adored and produced in the homosocial space of male-male desire and which is firmly opposed to the messy female body branded as a grotesque gaping wound, threatening castration." (Gleeson-White, 2003, p. 48-49)

> O sujeito era francamente estranho: atraía a atenção das pessoas mesmo antes de elas saberem que havia algo diferente nele. Os olhos do mudo faziam alguém pensar que alguém jamais tinha escutado, que ele sabia de coisas que ninguém jamais havia pensado antes. Ele não parecia muito humano. (McCullers, 2022, p. 30)

As projeções de Mick Kelly, Jake Blount, Dr. Copeland e Biff Brannon sobre Singer revelam os desejos não resolvidos desses personagens. Cada um vê nele um espelho: o sábio, o revolucionário ou um aliado na luta racial. Entretanto, Singer permanece impenetrável — e sua morte, causada pelo luto irreparável, rompe com qualquer possibilidade de leitura idealizada.

A ambivalência, que está presente em Singer, atribuída pelos outros como uma superioridade falsa devido sua paciência e etiqueta, concomitantemente, Singer apenas queria ficar com seu parceiro e viver uma vida simples Bakhtin afirma que:

> [...] as imagens grotescas conservam uma imagem original [...] são imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas pelo ponto de vista da estética "clássica" [...] A nova percepção histórica que as trespassa, confere-lhe um sentido diferente [...] o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal (Bakhtin, 2013, p. 22)

O grotesco, neste romance, não está representado na forma de horror ou de forma carnavalesca, mas ele está no mundo negativo e nos corpos ali representados: impossibilitados de praticar qualquer ação subversiva frente ao mundo preconceituoso e marginalizador.

Carson McCullers retrata o grotesco pelo viés da ambivalência, presente na incompletude desviante de John Singer: sua condição o restringe, impedindo de ter um corpo completo, moldado pelo ideal de perfeição e completude. Outro fator que descompensa o protagonista é sua maneira de interagir com o mundo: devido sua deficiência Singer necessita majoritariamente da linguagem visual mais denotativa ao invés de auditiva conotativa como acabava sendo constantemente abordado.

O ponto de vista de John encontra-se na carta que escreveu para seu companheiro, no entanto, a intenção de enviá-la foi fadada ao fracasso: Antonapoulos não sabia ler e, portanto, seria um recado sem sentido. Essa carta possibilita entender o ponto de vista de John, podendo se destacar a proximidade, e de maneira sutil, sua homossexualidade:

> A falta que sinto de você é uma solidão que não consigo suportar [...] Ainda faltam mais seis meses pras minhas férias, mas acho que posso arrumar uma visita antes disso. Acho que é o que terei de fazer. (McCullers, 2022, p.216)

A partir do conhecimento do sentimento da falta que Singer sentia do amigo, nota-se uma controvérsia: Ele se sentia sozinho mesmo sendo constantemente visitado na pensão que morava, tendo inclusive mais de três pessoas em seu pequeno quarto. Carson McCullers vai referir-se ao "isolamento espiritual" em seu livro, algo metafísico que supera o real, atribuindo no romance um diálogo indireto com o atual distanciamento tecnológico.

Anteriormente, John Singer não era notado tanto quanto ele tornou-se após a mudança para a pensão dos Kelly. A popularidade conferida não agradava John, pois apenas bastava a nostalgia conferida pela visita à sua antiga casa. Singer começa a mudar sua maneira

inabalável por meio da ansiedade, suas mãos começam a ficar agitadas e suas caminhadas pela cidade aumentam:

> Houve uma súbita mudança em Singer. Ele saía frequentemente para os longos passeios que o tinham ocupado durante meses depois da partida de Antonapoulos. Essas caminhadas se estendiam por quilômetros em toda direção e abrangiam a cidade inteira. (McCullers, 2022, p. 199)

Essa súbita mudança (ou tentativa) na psique de Singer confere uma tentativa do protagonista de expressar suas emoções reprimidas, de tentar revelar seus sentimentos internos e perder sua postura ereta e inabalável. Ao descobrir a morte de Antonapoulos, Singer deixa de lado seus modos e ao tomar conhecimento que não pode viver com a pessoa amada, ter comportamentos sexuais desviantes tornam-se motivos suficientes para uma atitude drástica, sendo compreendido como uma "castração figurada", segundo Freud:

> Também o ato de cegar a si mesmo do mítico criminoso Édipo é apenas uma redução da punição pela castração, que, de acordo com a Lei de Talião, deveria ser-lhe atribuída. Busca-se rejeitar, no modo de pensar racionalista,a recondução da angústia em relação aos olhos à angústia de castração; considera-se compreensível que órgãos tão preciosos como os olhos sejam protegidos por um medo correspondente tão grande (Freud, 2019, p. 61)

John Singer, por ser limitado por natureza, ao descobrir que perdeu seu querido companheiro, resolve cumprir o que mencionou em sua carta no sentido de "não viver sem Antonapoulos", culminando em seu suicídio de forma brusca, sendo semelhante a atitude de Édipo ao tomar conhecimento de sua impossibilidade amorosa, culminando em sua castração da visão.

A falta do prazer que se limitava a ficar com Antonapoulos, similarmente extirpada por doença misteriosa, leva a Singer perder seus modos, evidenciados no romance quando entra em conflito com o funcionário do hotel devido a máquina caça-níqueis emperrar:

> Por causa desse incidente arrumou um escarcéu. Encostou o atendente contra a parede e demonstrou, furioso, o que tinha acontecido. Seu rosto estava mortalmente pálido, e ele ficou tão fora de si que as lágrimas rolavam pela ponta do nariz. Agitava as mãos e chegou até a bater seu longo, estreito e elegantemente calçado pé no chão acarpetado [...] além dos artigos que trouxera, ele tratou de enfiar ali três toalhas, dois sabonetes, uma caneta... (McCullers, 2022, p. 320)

O protagonista até então descrito como calmo, rijo e de poucas reações começa a demonstrar sua fúria interior e rouba as propriedades do hotel. Muito embora John Singer seja um personagem estável e os capítulos que constam sua presença tenha a narrativa mais simples e objetiva, suas atitudes o revelam como um personagem que pode surpreender ao lidar com o *pathos*.

A tentativa de lutar contra tudo o que um dia o oprimiu, ou à falta de conseguir prazer nos jogos, confere a John Singer um aspecto mais complexo e mutável e põe em xeque a afirmação da própria McCullers:

> [...] é isolado das emoções humanas normais de outras pessoas a um grau psicopático [...] nada que acontece à sua volta o perturba por dentro [...] apesar de ser instruído, não pensa com palavras, mas sim com impressões visuais. (McCullers, 2010, p. 163-164)

Ao tomar consciência de sua situação e não possuir mais deleite significativo para manter-se vivo, John tira sua própria vida de modo que o único som que emite (ou que é permitido a ele emitir) é da pistola. na versão final do romance, foi retirada pela autora a parte em que um bilhete que se referia à morte de Antonapoulos dentro do bolso de Singer, onde ao ser encontrado pelas demais personagens, seria a revelação do motivo pelo qual houve o suicídio. Mantendo-se assim, na versão final do romance, o aspecto místico e inviolável de Singer aos demais.

O vazio espiritual que Singer sente ao final do romance frustra o leitor que espera a escolha do protagonista para com um ou todos aqueles a seu redor, no entanto, a consciência do protagonista, agora livre de seu deleite, busca somente a não existência.

O momento de maior desestabilização do protagonista ocorre após a morte de Antonapoulos. Singer, até então retraído e reservado, apresenta explosões emocionais e comportamentos impulsivos. Seu suicídio não é apenas o fim de uma personagem, mas o clímax de um processo de esgotamento interior, provocado pela negação social do afeto e da diferença.

O grotesco aparece, portanto, não na caricatura, mas na tragédia do deslocamento. McCullers utiliza essa chave narrativa para criticar o capacitismo, a homofobia e o conservadorismo sulista — elementos que ainda ecoam na sociedade brasileira contemporânea.

Conclusão

A figura de John Singer oferece uma chave complexa de leitura para compreender as formas contemporâneas de exclusão social. Em sua condição de surdo, silencioso e homoafetivo, o personagem é construído por McCullers como uma figura de projeção simbólica para os demais personagens, mas também como um corpo inviolável, marcado pelo silêncio e pela incomunicabilidade. A análise feminista e grotesca revela como Singer encarna a contradição entre o desejo de pertença e a inevitável rejeição social, além de refletir a violência simbólica sofrida por aqueles que escapam aos moldes da normatividade. Em tempos de recrudescimento de discursos excludentes, a leitura deste romance permanece fundamental para a compreensão da resistência de corpos dissidentes frente à opressão moral, sexual e política.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na idade Média e no Renascimento**. Trad. Yara Frateschi Vieira. 8. ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

FREUD, Sigmund. **O Infamiliar e outros escritos**. Trad. Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019

GLEESON-WHITE, Sarah. **Strange Bodies:** Gender and Identidy in the Novels of Carson McCullers. 1. ed. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2003.

MCCULLERS, Carson. ***The Mortgaged Heart***. Boston: Houghton Mifflin Company, 1971.

MCCULLERS, Carson. **O Coração é um Caçador Solitário**. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Carambaia, 2022.

MCCULLERS, Carson. ***The Heart is a Lonely Hunter***. New York: The Modern Library, 1993.

MCCULLERS, Carson. **Coração hipotecado.** Trad. Adriana Oliveira. Osasco: Novo Século Editora, 2010.

YAEGER, Patricia. **Dirt and Desire:** Reconstructing Southern Women's Writing 1930-1990. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2000.

AS VESTES DA MELANCOLIA NA POESIA DE IRENE SEVERINA

The ways of melancholy in the poetry of Irene Severina

Leandro Rodolfo Resende[1]
https://orcid.org/0009-0004-0690-1536
Universidade Estadual do Centro-Oeste – Unicentro

Irene Severina, poeta mato-grossense, com sete livros publicados e nove prêmios literários[2], tem sua obra marcada sensibilidade, pela melancolia e por evocar reflexões profundas sobre a experiência feminina. Nascida em Alto Araguaia-MT em 1955, foi registrada em Mineiros-GO, cidade vizinha, por não ter hospital em Alto Araguaia na época. Morou em várias cidades do estado de Mato Grosso em Goiânia por pouco tempo, dentre as cidades de Mato Grosso, morou em Sinop, Tangará da Serra, Cuiabá e agora Alto Araguaia, onde nasceu.

São sete livros publicados e nove prêmios literários, sendo considerada a poeta viva mais premiada de Mato Grosso. Um dos seus livros é de sua tese de doutorado: *O Fantástico no contexto sócio-cultural do século XX: José J.Veiga (Brasil) e Mia Couto (Moçambique)-(2010)* e os outros são de poemas: *Prolongamento; Se-tenta movimentos; Páginas Rendadas colhidas ao amanhecer; No chão do Araguaia li meu mundo, Sertão é a poesia bruta; e Varandas de Quimeras.*

Ela é assim descrita por Marta Cocco:

> [...] não é novidade que a sua poesia se inscreve na vasta tradição popular brasileira que resiste aos poderes simbólicos hegemônicos. As vivências dos sítios e fazendas, os causos e eventos míticos, as dores de amor e saudade são fontes inexauríveis que se vislumbram em alguns cordéis e repentes nordestinos, poemas e canções nativistas do sul e aqui, no centro-oeste, têm encontrado maior expressão nas canções sertanejas. No poema de autoria feminina, arrisco a dizer que Irene é a maior voz, de notável engenho, que não se circunscreve aos afazeres domésticos, prefere as lonjuras do campo e dos livros e não se acomoda às catequeses direcionadas às moças e mulheres de seu tempo [...] também emerge um importante registro cultural de um passado não tão distante e presente em muitas sociedades regidas pelo modus operandi do patriarcado, o qual mercadoriza a mulher [...] A fisionomia das práticas culturais e dos sentimentos e a mística das crenças populares são ajojadas de modo que não só a gente da roça se sinta acolhida no alpendre de memórias evocadas. (Rezende, 2022, p. 3)

Irene Severina prefere versos que brotam de sorrisos e de lágrimas e o trecho que sintetiza a melancolia de sua poesia seria: "atraio a lesa tensão dessa sombra, desse fardo, de ser mulher" (Rezende, 2016, p. 72). Nesse trecho, há uma amostra do teor melancólico de sua obra, quando diz que atrai, é como se ela fosse um imã para o sofrimento e "lesa" intensifica essa tensão, mostrando que não se trata de algo superficial, mas sim de uma dor profunda,

[1] Doutorando em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste UNICENTRO. Mestre em Estudos Literários pela UNEMAT, professor efetivo da Educação Básica da Seduc-MT. Atua como Consultor do IMQE - Instituto Mais Qualidade Educacional @imqe_oficial E-mail: leandrorodolfo@hotmail.com.

[2] instagram.com/irene.severina.poeta

uma ferida aberta. A metáfora da “sombra” evoca algo obscuro, que se esconde, que causa medo e insegurança que pode ser interpretada como o peso das expectativas sociais, os preconceitos, a violência, ou a própria história de opressão que marca a condição feminina. “Desse fardo” reforça a ideia de um peso que a mulher carrega, algo que a oprime e a limita que pode ser a responsabilidade excessiva, a culpabilização, a cobrança por ser perfeita em múltiplos papéis, ou a dificuldade de ser livre e autêntica em uma sociedade que muitas vezes a coloca em segundo plano. E por fim, "de ser mulher": a causa de toda essa tensão, sombra e fardo é explicitada; a própria condição de ser mulher, demonstrando a introjeção de crenças e expectativas sociais que são depositadas nas mulheres, não se tratando de uma experiência individual ou isolada, mas de algo inerente ao gênero.

Esse pequeno trecho, coloca em evidência as dificuldades e dores intrínsecas à experiência feminina em uma sociedade marcada pela desigualdade de gênero se referindo à violência simbólica, um conceito de Pierre Bourdieu que descreve as formas sutis de dominação que se manifestam por meio da linguagem, da cultura e das relações sociais. Essa violência, muitas vezes invisível, impõe padrões de comportamento e limita as possibilidades de ser e agir das mulheres. Em suma, o verso expressa com intensidade o sofrimento e a opressão que muitas mulheres sentem por causa de seu gênero. É um grito de dor, mas também um grito de resistência e expressa as consequências psicológicas da opressão internalizada.

A partir desse viés, percebemos que a escrita de feminina de Irene Severina, historicamente silenciada e ausente em uma crítica falogocêntrica, assume protagonismo na contemporaneidade e é repleta de ternura, carregando consigo a força da melancolia. Neste sentido, a melancolia, considerada como a mais feminina das emoções, pode ser vista como “um sintoma crucial de desconforto, ela é ao mesmo tempo a única via de acesso possível para se dramatizar escolhas e rupturas e apontar possíveis caminhos” (Santos, 2000, p. 28). Assim, a melancolia emerge como via expressiva para poetas mulheres que, através da escrita, manifestam sua rejeição às estruturas da sociedade patriarcal e seu profundo inconformismo com a imposta realidade feminina, em particular, com a posição marginalizada historicamente destinada às mulheres no campo da escrita, é uma forma de dar voz às experiências silenciadas e de construir uma subjetividade feminina própria.

Em seguida, buscamos mergulhar nos elementos constitutivos da poesia de Irene Severina, explorando as temáticas recorrentes, as características estilísticas que a singulariza, as influências literárias que a moldaram e a melancolia presente. Sua escrita se revela como um ato de profunda ternura, onde a sensibilidade se transfigura em palavras que transbordam emoção e apontamos para a manifestação da melancolia como elemento intrínseco à estética da ternura na poesia.

Analisamos também, como a ternura se manifesta e o que ela representa, juntamente com a melancolia na obra dessa autora, uma vez que a ternura se apresenta em múltiplas facetas: na evocação da infância, da pureza e da fragilidade, em lembranças de momentos felizes, brincadeiras, cantigas, pelo amor, carinho, cuidado, o amor materno, a amizade, o amor romântico, e principalmente, pela saudade. Ela emerge no vazio, no chão e entre espaços e pontos. A melancolia é música, poema, emoção, silêncio, tristeza, lágrima. É poesia, é mulher, é o lugar onde a ternura se revela em sua essência que não se resume a uma "tristeza vazia", mas que carrega consigo reflexão e resistência, especialmente no contexto da literatura feminina.

Os poemas de Irene navegam exatamente nessa vertente e evocam imagens vívidas da saudade: *o voar da vida desenhou meu destino, fui colecionando ausências*, da noite e da tristeza: *a*

alta tristeza compunha minha vida, às vezes, o ódio fazia dança nos meus desejos mais secretos e movimentava minha vida, do vazio: *há um abrir de asas sobre o terreiro que empurra o tempo, no sertão estamos sozinhos, sequer nos veem, somos peça miserável no tabuleiro do mundo*, da lágrima solitária: *às vezes, um choro lento é a única certeza nas manhãs de labuta, meus olhos já deixaram cair lágrimas que não aliviaram dor nenhuma, esses mesmos olhos descobriram verdades que não me abriram caminhos, fiz planos que a vida desobedeceu*, das decepções amorosas: *não ocupei seu espaço em mim, me perdi profundamente nas horas e nas palavras que ficaram por dizer, descobri que sobrou somente um eco tardio dos indícios de ter amado você, porque minha alma tinha raízes no seu querer*, da tragédia: *e vamos assim, nos acostumando com as tragédias que vão cobrindo, de ferrugem nossos dias, que vão nos partindo a alma, nesse caminhar movediço onde, a qualquer momento, podemos afundar*, da inevitabilidade da morte: *um dia fui tomar banho, quando voltei, minha filha estava morta, foi quando minha alma se infinitou em agonias e meu corpo entardeceu*, do nada: *hoje não quero fazer nada, minha alma está vazia, é quando a vida pede lágrimas,* da imensidão do mar e do sertão: *no sertão a lua nos enlarga*. E, por fim, da perda, das pequenas nuances da vida, do canto e da dor que aflige: *Tenho as mágoas que a vida me deu, penso que, na minha vida, há um anoitecer sem fim*. (Rezende, 2016).

Esse aspecto dos poemas de Irene Severina revela a proeminência da melancolia e da solidão, não como meras tristezas vazias, mas como estados permanentes, imbricados em reflexão e resistência ao patriarcado na literatura. A melancolia em sua poesia é abordada a partir de uma perspectiva histórica e multifacetada. Desde as primeiras manifestações literárias femininas até as elaborações românticas e modernas, a melancolia tem sido associada a estados de introspecção, sensibilidade e profunda reflexão sobre a condição humana. A obra de Burton (2011), oferece um rico panorama sobre as diversas manifestações desse estado emocional, enquanto diversos autores e inúmeras referências à melancolia, exploram suas nuances na literatura brasileira.

Isso posto, surgem alguns questionamentos como: Existe uma linguagem feminina na poesia? De que forma a melancolia se torna ternura? A melancolia é um temperamento metafórico? De que maneira o discurso sobre a feminilidade e o "lugar da mulher" se transforma ao longo da história? Como a melancolia foi representada na literatura ao longo da história? Como a escrita pode ser um meio de expressão e superação da melancolia para as mulheres? Como a linguagem poética é utilizada pela autora para expressar a melancolia e outras emoções? Evidentemente, são perguntas amplas, porém, em passado recente, acreditava-se em diferenças de ordem biológica que produziriam a criação artística do homem e da mulher, e que esta seria sensível, frágil psicologicamente sutil, afetiva, ingênua que criaria uma arte também delicada e frágil (Coelho, 1993, p. 14).

Nesse viés, a estética da ternura de Irene emerge como uma chave de leitura para a compreensão de sua poética. A melancolia, presente nos poemas, não é apenas um sentimento de tristeza, mas uma força criativa em forma de expressão da sensibilidade feminina. A ternura, nesse contexto, se distancia da noção de docilidade imposta pelo patriarcado e se manifesta como uma força sutil, onde a doçura se encontra com a tristeza, revelando uma outra face da experiência feminina. A melancolia, assim, se integra à estética da ternura, conferindo-lhe uma profundidade e uma complexidade que desafiam as leituras superficiais.

Abordamos como a noção de melancolia é invertida, antes lhe impunham uma docilidade para algo mais sutil, onde ser doce é ser triste e a reconstrução desse termo pela poeta em questão, com uma nova concepção da palavra ternura, sugere que o que ela busca é ressignificar o que se considera feminino. Por fim, verificamos a especificidade dos poemas de Irene, suas texturas, cores, metáforas e ritmos, observando como sua individualidade dialoga

com as demais autoras femininas, construindo uma intertextualidade na qual as tessituras se encontram.

A questão da existência de um discurso e de uma linguagem feminina na poesia é central, confrontando concepções essencialistas que associavam a criação artística feminina às características biológicas de fragilidade e sensibilidade (Coelho, 1993). Esse trabalho também dialoga com a crítica literária feminista, que questiona a hegemonia do discurso masculino, historicamente confundido com a verdade, relegando outros discursos, como o feminino, à marginalidade. Essa hegemonia, centrada na figura do homem branco e de classe média, exclui outras etnias e classes sociais, embora a opressão das mulheres se manifeste transversalmente a essas divisões.

Já a análise da melancolia na poesia feminina relaciona-se com a reconstrução do conceito de ternura, termo tradicionalmente associado à docilidade e ressignificado pelas poetas como algo mais sutil, onde a doçura se imbrica com a tristeza. Essa ressignificação da ternura, tanto na crítica quanto na poesia, sugere uma busca por ressignificar o próprio conceito de feminino. Nesse contexto, abordamos a crítica literária feminista que se dedica a investigar possíveis diferenças entre a literatura escrita por mulheres e a escrita por homens (Moi, 2006), debatendo suas próprias significações e simbologias, considerando o silêncio historicamente imposto às mulheres e a possibilidade de emergência de uma linguagem específica (Showalter, 1994; Cixous, 2019).

A melancolia, presente na obra de Irene Severina, emerge como um símbolo da conciliação entre polaridades, como vida e morte, masculino e feminino, realidade e loucura, eterno e efêmero, superando as diferenças engendradas pela civilização. Essa perspectiva dialoga com as teorias de Hugo Friedrich (1978), que associa a valorização de categorias negativas ao feminino ao Romantismo e à Modernidade, e com as teorias de Derrida sobre a superação das dicotomias. Também abordamos o diálogo entre as teorias de gênero, considerando tanto os aspectos culturais e sociais quanto os biológicos, linguísticos e psicológicos, buscando compreender a construção do ser humano em face à natureza e sua diferenciação.

A poesia de Irene Severina se ancora, em reflexões sobre a superação da oposição entre sujeito e objeto, Eu e Mundo, presente na obra de Nietzsche, e na concepção do corpo como segundo grau, oferecido pelo verbo poético, com sua espacialidade, imaginário e dramaturgia, como alavancas de uma revolução axiológica e conceitual. A discussão sobre a mulher na sociedade patriarcal, alijada de sua subjetividade e com acesso negado à construção de uma consciência de si, dialoga com a teoria da morte do autor de Barthes, compreendendo a transformação do corpo em palavra e a cisão e mútua descoberta entre corpo e texto.

A subjetividade, segundo Branco (1994), se constrói e desconstrói no apagamento do traço, marcando-se diante do tempo e dissolvendo-se em um simulacro de intenções. Também impulsiona esse trabalho a pesquisa sobre as significações e simbologias, construídas pelas mulheres em suas obras, considerando o silenciamento histórico a que foram submetidas (Showalter, 1994). A busca por uma "linguagem feminina" específica, como proposto por Cixous, embora complexa e utópica, direciona o olhar para as nuances da escrita feminina e para as possíveis formas de expressão que escapam às estruturas patriarcais.

A busca por encontrar a luz na voz da melancolia, a luta com as palavras e a sobreposição do corpo ao texto, como expresso na poesia de Irene Severina, também são elementos importantes na análise de sua poética. Da melancolia à depressão um longo caminho foi percorrido, um caminho marcado pelas grandezas e misérias da condição humana, das quais toda a grande literatura inevitavelmente dá testemunho.

Referências

AMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência:** uma teoria da poesia. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOURDIEU, Pierre**. As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOSI, Alfredo. **O Ser e O Tempo da Poesia**. São Paulo, Editora Cultrix. 1977.

BRANCO, Lucia Castello. **A traição de Penélope**. São Paulo: Anna Blume, 1994.

BURTON, Robert. **Anatomia da melancolia**. Paraná: Editora UFPR, 2011.

CIXOUS, Hélène. **Os sonhos da mulher selvagem** (trad. Maria Helena O'Leary). São Paulo: Editora 34, 2019.

COELHO, N. N. **A literatura feminina no Brasil contemporâneo.** São Paulo: Siciliano, 1993.
DAVIS, A. Mulheres, raça e classe. São Paulo: Boitempo, 2016.

ECO, Umberto. "O signo da poesia e o signo da prosa". In: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da Lírica Moderna**. Duas Cidades, 1978.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A Melancolia e o Belo na Literatura Romântica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

LIMA, Luiz Costa. **Melancolia: Literatura**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

MÉTAYER, Guillaume. **Poesia e melancolia. A invenção da vontade de potência**? Disponível em https://www.scielo.br/j/cniet/a/QKjjD6h97c3MVRGPwdKDxdz/?lang=pt Acesso em 10/01/2025

MOI, Toril. **Teoria literária feminista**. Madrid: Cátedra, 2006.

NESTROVSKI, Artur. **Ironias da modernidade; ensaios sobre literatura e música.** São Paulo: Ática, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. Tradução de Paulo César de Souza, São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PERROT, M. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru-SP: EDUSC, 2005.

REZENDE, Irene Severina. **Prolongamento**. Alto Araguaia-MT. 2005.

REZENDE, Irene Severina. **Páginas rendadas colhidas ao amanhecer**. Alto Araguaia-MT. 2012.

REZENDE, Irene Severina. **No Chão do Araguaia li meu mundo**. Cuiabá-MT: Carlini & Caniato, 2016.

REZENDE, Irene Severina. **Sertão é a poesia bruta**. Tangará da Serra-MT. 2021.

REZENDE, Irene Severina. **Varandas de quimeras**. Alto Araguaia-MT. 2023

SANTOS, Jeana Laura. **A estética da melancolia em Clarice Lispector**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2000.

SCLIAR, Moacyr. **A melancolia na literatura**. Cadernos Brasileiros de Saúde Mental/Brazilian Journal of Mental Health, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–12, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/cbsm/article/view/68422. Acesso em: 10 jan. 2025.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. *In:* HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Tendências e Impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Antonio Ricardo Rodrigues da Silva. **Melancolia e ironia**. Disponível em: https://egp.dreamhosters.com/EGP/78-melancolia.shtml. Acesso em: 15 jan. 2025.

TEIXEIRA, Níncia Cecília Ribas Borges. E**ntre o ser e o estar: o feminino no discurso literário.** Guairacá, Guarapuava, v. 25, n. 1, 2009. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/guaiaraca/article/view/1125/1082. Acesso em: 15 jan. 2025.

WALKER, M. **Mulheres silenciadas e vozes esquecidas: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso**. Cuiabá: Carlini&Caniato Editorial, 2021.

MUJER-HOMBRE-PÁJARO-ÁRBOL: PROTAGONISMO TRANSGRESSOR EM LAS NIÑAS DEL NARANJEL

***Mujer-Hombre-Pájaro-Árbol*: Transgressive Protagonism in Las Niñas Del Naranjel**

Luana Paiola 1[1]
https://orcid.org/0000-0003-0401-5317
Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Resumo: "*El mundo no se hizo en una semana, hácese y deshácese a cada instante, tía*" (Cabezón Cámara, 2024, p. 247), sob essa perspectiva, o presente artigo analisa o fazer-se e desfazer-se, a reconstrução e ressignificação da figura histórica Catalina/Antonio de Erauso na obra *Las niñas del naranjel* (2024), de Gabriela Cabezón Cámara. O romance revisita a história de Antonio de Erauso, que marcou seu nome da historiografia com a autobiografia chamada *Historia de la Monja Alferes* (1838), na qual retoma memórias acerca do período da invasão europeia. A protagonista, inicialmente chamada Catalina e posteriormente conhecida como Monja Alférez, viveu em um convento até os 15 anos. Após fugir, abandonou a performance de gênero feminina e embarcou nas grandes navegações, assumindo diversas identidades ao longo de sua trajetória. No romance, a memória é revisitada quando Antonio – como se autodenomina – escreve uma carta a sua tia, a prioresa do convento. A lógica colonial reproduzida é questionada ao longo da narrativa com o diálogo estabelecido com duas meninas Mbyá Guarani. Esse encontro epistemológico aponta para a proposição da decolonialidade: é preciso "potencializar alternativas a partir de lugares-outros que trazem em sua memória experiências de convivência e solidariedade milenares e diversas" (Palermo, 2019, p. 50). Assim, com base nas obras de Mignolo (2017), Palermo (2019), Ballestrin (2013), Quijano (2005) e Lugones (2020), pretendemos realizar uma leitura que aponta para o questionamento da colonialidade vigente e do falogocentrismo (Braidotti, 2000). Portanto, a narrativa de autoria feminina posiciona-se como um discurso transgressor, em trânsito.
Palavras-chave: Monja Alferez; romance histórico latino-americano; decolonialidade.

Introdução

> *Pasarse al otro, ser el otro reconociéndolo como otro, raspándose con el borde áspero de la diferencia pero también abrazándose hasta fundirse en lo común, en eso del otro que también me constituye. Y después volver a sí. O perderse para siempre.*[2]
> *Gabriela Cabezón Cámara*

[1] Mestranda em Literatura Comparada pelo PPGL – Programa de Pós-Graduação em Letras, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, campus Cascavel – PR, bolsista CAPES. Formada em Letras Português/Inglês e Respectivas Literaturas pela UNIOESTE e estudante do curso de Psicologia pela Universidade Paranaense - UNIPAR, campus Cascavel – PR. *E-mail:* luanapaiola@gmail.com.

[2] Passar para o outro, ser o outro, reconhecê-lo como outro, arranhar-se com a aspereza da diferença, mas também abraçar-se até se fundir no comum, no outro que também me constitui. E depois regressar a si próprio. Ou perder-se para sempre (Tradução nossa).

O presente artigo se pauta na análise da obra *Las niñas del naranjel* (2024), de Gabriela Cabezón Cámara, sociambientalista, escritora, professora e jornalista argentina que tem ganhado notoriedade nos últimos anos com suas publicações que apontam para um diálogo entre a história e a ficção. Foi, ainda, ganhadora do *Premio de novela Sor Juana Inés de la Cruz 2024* e do *Premio Konex de Platino Novela de 2014-2017* por figurar entre as cem melhores figuras da última década.

Sua obra de estreia foi *La virgen cabeza* (2009); depois, publicou o conto Beya – Le viste la cara a dios (2011), o *Romance de la negra rubia* (2014) e *Las aventuras de la China Iron* (2017). Em 2023, por sua vez, *Las niñas del naranjel* foi publicada. A narrativa que tem sido fortemente reconhecida e já recebeu 3 premiações: o *Premio Ciutat de Barcelona en Literatura de lengua castellana 2024*, o *Premio Fundación Medifé Filba 2024* e o *Premio Perfil 2024* pela melhor obra de ficção.

O romance estudado revisita a história de Catalina/Antonio de Erauso, nascido em San Sebastián, no ano de 1592, e que marcou seu nome da historiografia com a autobiografia chamada *Historia de la Monja Alferes* (2015 [1838]), na qual, a protagonista retoma memórias acerca do período da invasão europeia às Américas. No texto autobiográfico, há um tom semelhante ao de relatos de memórias de soldados ou de diários de navegações, com uma narrativa linear, voltada para uma objetividade ascética que visava ressaltar elementos como a fé e a bravura do protagonista.

A personagem histórica, inicialmente chamada Catalina e posteriormente conhecida por nomes como Antonio de Erauso, Alonzo de Gusmán ou Monja Alférez, viveu em um convento até os 15 anos. Logo, de seus quatro anos à adolescência, a personalidade conheceu e construiu seu gênero em torno da feminilidade pudica de freiras e irmãs, cuja fé era o ponto nodal da realidade. Após isso, fugiu e abandonou a performance de gênero feminina, embarcando rumo ao continente americano e, posteriormente, assumindo diversas identidades nessa trajetória de descobrimento do mundo e de si.

Las niñas del naranjel (2024) reescreve essa narrativa, se pautando, portanto, no relato autobiográfico publicado postumamente. Do ponto de vista histórico, o romance se localiza em um espaço em branco na história de Monja Alférez – ao final da autobiografia, não se sabe como a figura histórica morre. Segundo registros documentais, sua morte teria ocorrido na região do Peru, em uma segunda visita ao continente Latino-americano.

A obra de Gabriela Cabezón Cámara apresenta a jornada da protagonista de forma linear partindo de sua fuga do quartel até a guerra entre indígenas e espanhóis na selva, rememorando a experiência do convento e das navegações ao longo da escrita de cartas direcionadas a sua tia: prioresa do convento de San Sebastián. Por meio dessas cartas, o leitor tem acesso à subjetividade de Antonio de Erauso, que elucida os momentos de desconforto com suas escolhas e questionamentos em relação à realidade colonial.

Intercalando capítulos voltados às vivências no quartel e a experiência de Antonio de Erauso na selva com Mita e Michī, o romance retorna frequentemente no tempo para narrar episódios relevantes ao presente da enunciação, não obtendo ou exigindo resposta da tia – a interlocutora das cartas –, mas refletindo em confissão consigo mesmo e em troca com a natureza pujante.

Partindo desse diálogo intercultural, a personagem se transforma. Muda. Metamorfoseia. O objetivo, portanto, do presente texto, é observar a mudança ocorrida através do retorno à memória e do contato com o novo. Por isso, inicialmente, discutiremos o tema da memória com base em autores como Benjamin (2012) e Bernd (2013), para em seguida tratar a colonialidade (Palermo, 2019; Ballestrin, 2013; Quijano, 2010) e a identidade (Hall, 2006) advinda das sociedades fragmentadas da pós-modernidade. Esse artigo advém da pesquisa

realizada com o apoio da CAPES na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Cascavel/PR – a nível de Mestrado, no Programa de Pós-Graduação em Letras.

La metamorfosis que necesitamos, la nuestra:

"*El mundo no se hizo en una semana, hácese y deshácese a cada instante, tía*"[3] (Cabezón Cámara, 2024, p. 247). Assim como o mundo, Antonio de Erauso se faz e se desfaz na narrativa. Em diálogo, o título da presente seção é composto por um trecho da entrevista de Gabriela Cabezón Cámara com Santiago Wills em uma troca de *emails*, publicada no mês de abril de 2024, na revista Casa Macondo (2024b) e aborda a transformação individual e coletiva, tema que será abordado no presente estudo.

Las niñas del naranjel (2024) é um romance dividido em 36 capítulos, a história do momento presente – quando Antonio escreve para sua tia rememorando o passado e dialoga com Mitakuña e Michī – se intercala a do passado, quando a protagonista estava presa no Quartel.

A obra se inicia com a carta de Antonio à tia. Entre a escrita, Mitakuña e Michī – meninas Mbyá Guarani – o interrompem, explicitando diferenças culturais e epistemológicas. Nessas cartas, Antonio relata sobre sua fuga do convento, enquanto se identificava como Catalina, e sobre a mudança de posicionamento, quando decide cortar os cabelos e mudar de vestimentas, de nomes, e, por consequência, de trabalho. Relata, em seguida, suas viagens em alto mar, até conhecer as Américas e lutar no Chile, sob o regimento de seu irmão e, ainda, nas planícies de Valdívia contra os Araucanos.

Antonio foi feito Alférez e teve relações com algumas mulheres ao longo da narrativa, até o momento em que foi preso pelos espanhóis por engano. Mais de uma vez, a protagonista relata ter sido capturada injustamente, apesar disso, conta, nas cartas, suas violações e assassinatos, assumindo para a tia seu erro e pedindo que o perdoe – sob uma lógica do perdão cristão.

No segundo capítulo, ambientado no quartel, a personagem foi libertada por seu belo canto e tornou-se secretário do Capitão Ignácio, um espanhol. Ao ver duas meninas guaranis aprisionadas, Antonio decide salvá-las, fugindo e levando-as consigo após envenenar o capitão, o que gerou alguns conflitos no ambiente militar. O grupo ganha corpo na selva quando encontram com dois macacos, uma cachorra, uma égua e seu potro, constituindo um grupo interespécie. Antonio crê que foi salvo pela *Virgen del Naranjel* e promete levar as meninas a suas famílias.

A história do capitão Ignácio prossegue com sua recuperação após o envenenamento, ele escolhe novo secretário conhecido como Gato, com quem lê *Dom Quixote* e tem relações íntimas. Ignácio tem que lidar com uma rebelião e, sob o comando régio, envia soldados em busca de ouro e de indígenas, com o propósito de vencer os seus opositores ateando fogo à floresta toda. Quando as linhas narrativas se cruzam, o romance está no seu último capítulo: os exploradores entram na floresta buscando por Antonio e pelos desertores; os indígenas, familiares das meninas, lutam, junto à selva, personificada, contra os estrangeiros, vencendo-os e salvando o grupo interespécie que se constitui de forma quase mítica.

Com base na história brevemente mencionada, verificamos, na obra de Cabezón Cámara uma personagem de extração histórica que, em comparação à autobiografia, se posiciona de forma mais aberta, contando a tia não só eventos de forma descritiva, mas

[3] O mundo não se fez em uma semana, se faz e desfaz a cada instante (Tradução nossa).

elaborando sobre seus sentimentos, suas expectativas e esperanças em relação ao mundo em que vivia e a liberdade que desejava. Antonio reescreve suas memórias ampliando cenas que ficaram esvaziadas de sentido na historiografia, cenas que apontaram datas e acontecimentos, mas com um menor grau de pessoalidade.

A escrita de cartas, portanto, aparece como um meio de vivenciar, rememorar e experimentar o real e tecer a memória a partir de outra perspectiva. Walter Benjamin (2012) aponta que o texto é tecido pelo autor, construído de forma a ressignificar suas experiências. Para ele, "o acontecimento rememorado é sem limites, pois é apenas uma chave para tudo que veio antes ou depois" (Benjamin, 2012, p. 38). A chave, sob esse ponto de vista, é uma ferramenta que permite a abertura de portas, a leitura sob novas óticas.

Antonio/Catalina, na autobiografia, ao fugir do convento, fala sobre isso: "*tomé las llaves del convento y me salí. Fui abriendo puertas y emparejándolas, y en la última dejé mi escapulario y me salí a la calle, que nunca había visto, sin saber por dónde echar ni adónde ir. Tiré no sé por dónde*"[4] (Erauso, 2015, p. 12). Essas portas que foram abertas, também apontam para uma possibilidade de retorno, foram deixadas alinhadas, abertas para trás, simbolizando um movimento de possibilidade, não de fechamento. É essa memória que se constrói na narrativa de Cabezón Cámara, uma possibilidade de trânsito e transgressão, não necessariamente pela via da negação do cânone, mas pelo seu questionamento.

A memória, em consonância à Bernd (2013), é entendida como um "processo, em movimento constante de construção/desconstrução" (p. 25). Antonio, protagonista de extração histórica, aponta para uma possibilidade de reinventar o acontecido a partir da rememoração de sua vida e, para além disso, de escrita de si. Por esse processo de reconstrução passa não só o que é lembrado, mas também a protagonista: "*mujer-hombre-árbol-ángel-pájaro*"[5] (Guzmán, 2024, p. 50).

Ao projetar-se sobre o passado, retomando a si mesmo e à história, Antonio, de Cabezón Cámara, se posiciona rompendo com a lógica eurocentrada e falogocêntrica (Braidotti, 2000). Já Antonio, autobiográfico, escrito por Catalina/Antonio de Erauso, se localiza no limiar de seu tempo: não aponta para rupturas explícitas, pois seu texto visava conseguir benefícios do rei Felipe IV e do papa Urbano XVIII – pensão estatal e perdão papal (Maia, 2013).

Mesmo assim, cabe ressaltar que "a memória é, por excelência, uma memória em conflito; é construída a partir de versões e experiências diferentes que vão desde a narrativa dos vencedores até à multiplicidade variada de relatos dos afectados e derrotados" (Perea Restrepo, 2006, p. 167). Nesse caso, o relato múltiplo advém do lado vencedor que atravessa a linha demarcadora: possui sua posição europeia e branca, entretanto, se move à margem em sua construção de gênero e, em seguida, em seu grupo interespécie. É uma personalidade que nasce mulher, oprimida, em consequência, pelo colonialismo e, ao entender-se enquanto homem, passa a posição de violência do opressor.

Na selva, construída por Cabezón Cámara, posiciona-se descentrado, Antonio rompe com o protagonismo eurocêntrico ao se deparar com uma epistemologia desnorteadora, em cujo espaço-tempo se reconstitui, redescobre. A personagem reescreve sua história sob outro ponto de vista. Em meio à vivência dos povos autóctones a quem oprimiu e violentou, pode

[4] Peguei as chaves do convento e fui embora. Abri portas e as alinhei, e na última deixei meu escapulário e saí para a rua, que eu nunca tinha visto, sem saber para onde lançar-me nem para onde ir. Fui não sei por onde (Tradução nossa).

[5] Mulher-homem-anjo-árvore-pássaro (Tradução nossa).

realizar um movimento de transformação: transgride o gênero e transgride a epistemologia falogocentrada.

Esse modo de pensar questionado pela protagonista é o modo de pensar e viver colonial. Inicialmente, é importante ressaltar que, de acordo com Quijano (2010), o colonialismo se refere a uma estrutura de dominação e exploração que nem sempre implica relações racistas de poder; a colonialidade, por sua vez, é engendrada dentro do colonialismo e "sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjetivos, da existência social quotidiana e da escala societal" (p. 73).

Logo, fica claro que no caso do texto, que se passa no período colonial, falamos em colonialidade e em colonialismo. Ambos organizam a forma de vida de Antonio e, até mesmo, sua possibilidade de entender seu gênero, tão ficcional quanto a raça, como propõe Lugones (2020). Na narrativa, podemos observar algumas formas de aparecimento das relações coloniais, algumas delas são a dominação e a repressão, descritas por Homi Bhabha, autor que explica que "se o colonialismo toma o poder em nome da história, exerce repetidamente sua autoridade por meio das figuras da farsa" (1998, p. 129), se articulando enquanto uma estratégia de dominação e repressão.

São essas estratégias que podem ser observadas na obra *Las niñas del naranjel* (2024), na qual a protagonista rompe com as práticas instituídas e, por vezes, as ressalta, as repete. A dominação pode ser verificada na atuação dos colonizadores – exploradores – espanhóis sobre os autóctones. Como na situação em Antonio assevera: "*Si supieran algo no serían esclavos, piensa. No está seguro. Se puede saber y perder. Cualquiera puede ser esclavo. Menos el rey*"[6] (Cabezón Cámara, 2024, p. 72). Ou seja, propõe, inicialmente, que o saber implica na posse do governo de si, no entanto, em uma sociedade colonial, os saberes dos povos originários foram ignorados, apagados e desvalorizados em detrimento de uma epistemologia importada.

Outro momento em que essa percepção se repete é em uma fala do capitão Ignácio: "*Estos negros de mierda analfabetos, los civilizás, les enseñás a limpiarse el culo y cuando pueden, te la dan. Hay que matarlos a todos*"[7] (Cabezón Cámara, 2024, p. 161). Isso escancara a lógica violenta de dominação que foi perpetrada por sobre os corpos e as mentes dos sujeitos colonizados e explorados pela empreitada espanhola e portuguesa no período da invasão americana.

A segunda estratégia apontada por Bhabha é a repressão, um exemplo da situação é quando o narrador, nos primeiros capítulos elabora sobre as violações físicas às quais eram impostos os autóctones. Sobre eles: "*Hay un montón. Y los queman todos los días*"[8] (2024, p. 19). A violência, portanto, é uma forma de repressão e de dominação. Porém, não se dá apenas pela via do real, mas também no simbólico. Eni Orlandi afirma que "o efeito ideológico – colonialista – não nasce do nada. Sua materialidade específica é o discurso" (1990, p. 47).

Um momento em que isso ocorre é quando Antonio vê, sobre a mesa do capitão, documentos, papéis escritos com a "*caligrafia elegante del imperio*"[9]. O narrador relata: "*Palabras fuertes que a unos les hacen la vida y a otros la muerte. A unos el oro y a otros el hambre*"[10] (Cabezón Cámara, 2024, p. 107). Ou seja, a estrutura colonial burocrática é explicitada na materialidade

[6] Se soubessem de algo, não seriam escravos, pensa. Não tem certeza. Se pode saber e perder. Qualquer um pode ser escravo. Menos o rei (Tradução nossa).

[7] Esses negros de merda, analfabetos, você os civiliza, os ensina a limpar o cu e quando podem, eles te atacam. Tem que matá-los todos (Tradução nossa).

[8] Tem um monte. E os queimam todos os dias (Tradução nossa).

[9] Caligrafia elegante do império (Tradução nossa).

[10] Palavras fortes que a uns fazem a via e a outros a morte. A uns o outro e a outros a fome (Tradução nossa).

por meio do símbolo da palavra. Por meio da palavra é possível perpetuar a violação e o abuso, contudo, por meio dela, também, é possível reescrever um passado e questionar a forma colonial de viver.

Se a colonialidade é uma "forma de organização e de gestão que regula a vida em todas as suas esferas controlando a economia, a autoridade, o gênero e a sexualidade, a natureza e seus recursos, as subjetividades, incluída a etnicidade, e as formas de conhecer" (Palermo, 2019, p. 50), então a opção decolonial é uma maneira de escapar à essa organização historicamente constituída. A vivência da selva, elaborada no contato entre o grupo interespécie e a natureza, permite a emergência de uma forma outra – que é milenar, ancestral – quase mítica de viver. Ouvir as meninas Mbyá Guarani permite que Antonio se movimente, se transforme.

Nesse sentido, para a desconstrução da matriz colonial é preciso: "enfatizar outras maneiras de contar a história, outras formas de organização da vida e dos saberes, bem como a produção de novas subjetividades que não carreguem a herança dos padrões coloniais de poder que seguem vigentes na sociedade" (Ansara, 2012, p. 310). A desconstrução, na narrativa de Gabriela Cabezón Cámara, está relacionada à ruptura com a filiação aos saberes eurocentrados. Um exemplo disso é quando o narrador relata: "*Ese primer día en la selva, el de la huida, aún no sabía ver. Ahora sí [...]. Así es, lo está viendo, el mundo se le agranda para adentro*" (2024, p. 153). Sob essa lógica, Antonio, não mais apegado de forma irrefletida à lógica falogocêntrica, é capaz de identificar possibilidades para além das regras por ele conhecidas. Descobre um *outro* mundo e, com ele, novas possibilidades, novas experiências, novas trocas que possibilitam o questionamento de certas *verdades*.

Então, a opção decolonial visa, justamente, "potencializar alternativas a partir de lugares-outros que trazem em sua memória experiências de convivência e solidariedade milenares e diversas" (Palermo, 2019, p. 50). Um desses lugares-outros, em *Las niñas del naranjel* (2024) é a selva, personificada, que representa de forma mítica as relações e as possibilidades anteriores ao mundo colonial, de exploração e de destruição. A identidade transgressora de Antônio se constitui a partir do contato com os saberes Mbyá Guarani, em um local de distanciamento e desnaturalização do capital e do falogocentrismo, para dar lugar a fundação de uma terceira margem.

O diálogo com Mita e Michī escancara a metamorfose da personagem. No capítulo dezessete, a protagonista sonha com uma onça lambendo as crianças, ele a teme, a enxerga como a face da selva, como uma forma de mostrar a força inerente da natureza. Antonio, então, reflete sobre a presença da figura felina em seus sonhos e no próprio imaginário, pensa que talvez Deus – aquele que conhecera tão cedo – seja uma onça como essa. Ele escreve:

> Tal vez sea Dios una yaguaretesa. O el escarabajo que ve dentro de una flor ahora mismo. Como una piedra preciosa fulgurando en el perfume de la copa blanca de la flor. No sabe. Lo que sabe es que está rodeado de indios que lo están cuidando. ¿Por qué? ¿Qué ha hecho él para que nadie lo cuide? Ha de ser milagro de la Virgen del naranjel. O que él está protegiendo a las niñas. Otro milagro. Como el escarabajo. La yaguaretesa. El río. La piedra negra y suave que hay debajo del agua transparente. Como estas niñas y estos animalitos que se protegen entre sus piernas como si hubiera en ellas alguna defensa. Tal vez la haya.

> Antonio canta. Y vuelve a la carta. Por escribir nomás, por mecerse con su propia música, por detenerse. Por detenerse[11] (2024, p. 142).

É, então, na possibilidade de viver ecoafetivamente que a protagonista se desvencilha de certas crenças – ainda que brevemente –, criando a possibilidade de viver a relação intercultural. Sua constituição identitária é atravessada pelo viés de colonizador, mas também de colonizado. Vive a experiência de mulher em convento, oprimida e subjugada, mas também vive o universo de um descobridor – explorador –, que navega a realidade a seu bel prazer.

Pensando na construção de identidades na América Latina, Luciana Ballestrin (2013) explica que "a relação colonial é uma relação antagônica: '[A] presença do outro me impede de ser totalmente eu mesmo. A relação não surge de identidades plenas, mas da impossibilidade da constituição das mesmas' (Laclau e Mouffe, 1985, p. 125)" (2013, p. 91). Esse outro pode ser identificado enquanto o colonizador, que chega ao continente e cria categorias e divisões, que impõe seu modo de vida ao colonizado e, por isso, o impede de viver em seus termos para se submeter.

No caso de Antonio, verificamos um sujeito que está fragmentado: a relação colonial que o impede de ser ele mesmo também movimenta seu modo de se entender. Stuart Hall (2006), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, ressalta o declínio das antigas identidades unas, íntegras, sinalizando a fragmentação do sujeito a partir das grandes mudanças relacionadas, pelo autor, à globalização. Isto é,

> O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas. Correspondentemente, as identidades que compunham as paisagens sociais "lá fora" e que asseguravam nossa conformidade subjetiva com as "necessidades" objetivas da cultura, estão entrando em colapso, como resultado de mudanças estruturais e institucionais. O próprio projeto de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático (Hall, 2006, p. 11).

Nesse sentido, a constituição da personagem Antonio é atravessada pela lógica de fragmentação das identidades culturais, como proposto por Hall. Notamos que mesmo enquanto um homem do século XVII – sob a ótica de uma autora do século XXI –, há um descentramento e um deslocamento em relação aos espaços hegemônicos de saber e de ser. Em outros termos, a fragmentação é, também, observada e constituída pela autoria da narrativa.

Essa identidade fragmentada aponta para um protagonismo transgressor da norma e da lógica eurocêntrica, para um deslocamento e um desnorteamento. Antonio, em sua

[11] Talvez seja Deus uma onça. Ou o escaravelho que vês neste momento dentro de uma flor. Como uma pedra preciosa que brilha no perfume do cálice branco da flor. Ele não sabe. O que ele sabe é que está cercado de índios que cuidam dele. Por quê? O que ele fez para alguém cuidar dele? Deve ser um milagre da Virgem do Laranjal. Ou porque ele está a proteger as meninas. Outro milagre. Como o escaravelho. A onça. O rio. A pedra preta lisa sob a água límpida. Como essas meninas e esses bichinhos que se protegem entre as suas pernas como se tivessem nelas alguma defesa. Talvez haja. Antonio canta. E volta à carta. Por apenas escrever, por se embalar na sua própria música, por parar. Por ter parado (Tradução nossa).

multiplicidade identitária, pensa "*en qué lugar podrá volver a inventarse. Un nombre más. Un oficio nuevo. Podría volver a España. Allá nadie quiere matarlo, empero habría de morir igual. De aburrimiento. De ser él mismo para siempre*"[12] (Cabezón Cámara, 2024, p. 154). Essa personalidade histórica, em trânsito, se constitui e se narra a partir da possibilidade de mudança, de espaços outros, de viagens e fugas que possibilitam reinvenções. Por isso, na obra *Las niñas del Naranjel* (2024), o foco está para além dos acontecimentos historicamente datados, mas na possibilidade de se reinventar enquanto outro, de escolher outro nome em outro local aponta para uma identidade instável, fragmentada.

Antonio, protagonista múltipla, também pode ser visto como rebaixado, próximo à terra, como proporia Bakhtin. Para o autor, "rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, *ao mesmo tempo*, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor" (Bakhtin, 1987, p. 19). Isto é, ao longo de seu périplo, a figura histórica se desconstrói e se transforma, não só em pássaro, mas também em árvore, enraizado em uma perspectiva outra, a autóctone. Ele diz:

> La muerte, tía, acechábame: estaba yo preso en un laberinto que parecía no tener salida. En cada puerta el juego y las copas corriendo, el grito, la daga, la espada, la soga al cuello. Galopaba leguas y leguas y en todas direcciones encontraba lo mismo, todo el inmenso Nuevo Mundo un juego de espejos donde no hallaba más que a mí y a la Parca buscándome y la Parca armábame siempre la misma trampa. Como en una comedia. No veía montañas ni selvas ni indios ni tigres ni estepas ni estrellas: sólo las cartas y los tragos, el insulto y el duelo, la sangre y la huida. Muerto sin morir vivía, tía querida, perdido en un infierno de espejos, como si hubiera ya pasado a la Otra vida y fuera el mundo intero mi condena, mi círculo (2024, p. 236)[13].

O labirinto, de que fala Antonio, pode ser a colonialidade do ser, do saber e do poder, como propõe Quijano (2005). Conta que vivia morto sem morrer, isso pode apontar para a dificuldade de assumir a si mesmo, a multiplicidade identitária e, para além disso, para a violência que infringia e da qual sofria. A morte, por isso, pode ser lida como um renascimento que aproxima o sujeito da terra no sentido de permitir que renasça, que encontre uma possibilidade de reconstrução após a inexorável experiência do real colonial.

A personagem, ao viver a selva, pode se aproximar de si e de uma cultura que permite sua existência plural e não determinada. É nesse sentido que a reescritura da história de Antonio/Catalina de Erauso desafia o cânone e tece uma nova possibilidade de sentido para a

[12] Onde pode se inventar novamente. Mais um nome. Um novo trabalho. Eu poderia voltar para a Espanha. Lá ninguém quer matá-lo, mas ele teria que morrer de qualquer maneira. Do tédio. De ser ele mesmo para sempre (Tradução nossa).

[13] A morte, tia, perseguia-me: estava preso em um labirinto que parecia não ter saída. Em cada porta, o jogo e as copas a correr, o grito, o punhal, a espada, a corda ao pescoço. Corria léguas e léguas e em todas as direcções encontrava a mesma coisa, todo o imenso Mundo Novo era um jogo de espelhos onde só encontrava a mim e à Parca que me procurava, e a Parca armava-me sempre a mesma armadilha. Como em uma comédia. Não vi montanhas, nem selvas, nem índios, nem tigres, nem estepes, nem estrelas: apenas as cartas e as bebidas, o insulto e o luto, o sangue e a fuga. Morto sem morrer eu vivia, tia querida, perdido num inferno de espelhos, como se já tivesse passado para a Outra Vida e o mundo interior fosse a minha condenação, o meu círculo (Tradução nossa).

trajetória colonizadora de uma personagem pouco conhecida e estudada pela historiografia tradicional.

Considerações Finais

Antonio de Erauso tem um destino mítico na obra *Las niñas del naranjel* (2024). O narrador ressalta: "*Es un pájaro. Es un árbol de cuatro frutas. Es un guerrero. Es una niña más*"[14] (2024, p. 173), ou seja, se transforma a partir de uma lógica não eurocentrada. Permite que essa transformação ocorra pela via da abertura, do contato, da troca com saberes de povos originários, da influência de Mitakuña e Michī.

A jornada do grupo, na selva, é, nesse sentido, uma jornada de desenvolvimento da personagem que, em princípio, parte de uma epistemologia eurocêntrica, mas ao longo do diálogo com as meninas Mbyá Guarani e do encontro com a floresta entende e aprende uma lógica outra, para além das amarras do colonialismo. Constrói-se uma horizontalidade entre os saberes e Antonio descobre "*que este mundo nuevo es viejo y tiene árboles antiguos y antiguas selvas pródigas en delicias*"[15] (Cabezón Cámara, 2024, p. 98).

Assim, a obra de Gabriela Cabezón Cámara realiza a intersecção entre historiografia e ficção ressignificando a identidade da protagonista, pondo-a sob suspeita e, por isso, questionando tanto o fazer narrativo dos historiadores, como propõe White (1991), quanto a legitimidade do colonialismo. Para a literatura contemporânea, "*es preciso crear una nueva gramática, un nuevo sistema simbólico*"[16] (Braidotti, 2004, p. 68), é preciso que a própria elaboração aponte para um espaço de desconstrução da matriz colonial e que se faça uma leitura que questiona a colonialidade vigente e o falogocentrismo (Braidotti, 2000).

Antonio, protagonista de *Las niñas del Naranjel* (2024), é uma figura múltipla. Transita entre continentes, gêneros, empregos e nomes. Dilacera o fixo ou a unicidade. É plural e transgressor em sua trajetória de descobrimento. É capaz de fundar sua própria gramática em coletivo com o povo Mbyá Guarani, fundando-se a si mesmo e a uma nova possibilidade de vivenciar o período colonial. Isto é, Antonio de Erauso "*no necessita que nadie le diga qué es*"[17] (Cabezón Cámara, 2024, p. 143).

Referências

ANSARA, Soraia. Políticas de memória X políticas do esquecimento: possibilidades de desconstrução da matriz colonial. **Rev. psicologia política**, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 297-311, ago. 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

[14] É um pássaro. É uma árvore de quatro frutas. É um guerreiro. É mais uma menina (Tradução nossa).
[15] Que esse mundo novo é velho e tem árvores antigas e antigas selvas abundantes em delícias (Tradução nossa).
[16] É preciso criar uma nova gramática, um novo sistema simbólico (Tradução nossa).
[17] Não necessita que ninguém lhe diga quem ele é (Tradução nossa).

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I**: Magia e técnica – Arte e política. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 37-50.

BERND, Zilá. **Por Uma Estética dos Vestígios Memoriais**. Releitura da Literatura Contemporânea a Partir Dos Rastros. Belo Horizonte: Fino Traço, 2013.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Trad. Myriam Avila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRAIDOTTI, Rosi; PFEIFFER, Amalia Fischer (ed.). **Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómade**. [s.l]: Lectulandia, 2004.

BRAIDOTTI, Rosi. **Sujetos nómades:** Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea. Buenos Aires: Paidós, 2000.

CÁBEZON CÁMARA, Gabriela. **Las niñas del naranjel**. 4. Ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Random House, 2024.

CÁBEZON CÁMARA, Gabriela. *Las niñas del naranjel, el poder del jaguar y el fin del mundo*. [Entrevista concedida a] Santiago Wills. **Casa Macondo**, 27 abr. 2024b. Disponível em: https://casamacondo.co/critica/las-ninas-del-naranjel-el-poder-del-jaguar-y-el-fin-del-mundo/. Acesso em: 23 jan. 2025.

CÁBEZON CÁMARA, Gabriela. **Beya** (Le viste la cara a Dios). Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

CÁBEZON CÁMARA, Gabriela. **La virgen cabeza**. Buenos Aires: Random House, 2009.

CÁBEZON CÁMARA, Gabriela. **Romance de la negra rubia.** Buenos Aires: Random House, 2014.

CÁBEZON CÁMARA, Gabriela. **Las aventuras de la China Iron**. Buenos Aires: Random House, 2017.

ERAUSO, Catalina de. **La monja Alférez. Mis memorias.** Córdoba: Buena Vista Editores, 2015.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Pensamento feminista hoje**: perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

ORLANDI, Eni. **Terra à Vista**. 5. ed. São Paulo, SP: Cortez Editora, 1990.

PALERMO, Zulma; Org. SPYER, Tereza; LEROY, Henrique; NAME, Leo. Zulma Palermo: a opção decolonial como um lugar-outro de pensamento. **Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 2, p. 44-56, 2019.

PEREA RESTREPO, Carlos Mario. Guerras, Memoria e Historia: De Gonzalo Sánchez Gómez. **Analísis politíco**, Bogotá , v. 19, n. 58, p. 166-173, Nov. 2006.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.

VELÁSQUEZ GUZMÁN, Mónica Beatriz. A favor de lo vivo: la escritura reciente de Gabriela Cabezón Cámara. **Contribuciones desde Coatepec**, [S.l.], n. 41, p. 37-54, jul. 2024.

WHITE, Hayden. Teoria literária e escrita da história. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 13, p. 21-48, 1991.

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NOS DISCURSOS SOBRE AS MUDANÇAS CLIMÁTICAS

the representation of the feminine in discourses on climate change

Harriet Harry[1]
Universidade Federal do Mato Grosso do Sul

Introdução

Este artigo propõe uma reflexão acerca da representação do feminino nos discursos sobre as mudanças climáticas, com ênfase na construção dos papéis de gênero e na forma como esses discursos são socialmente construídos.

Desta forma o trabalho tem como objetivo analisar a representação do feminino nos discursos sobre as mudanças climáticas. E de forma específica: No texto em análise, examinar os discursos em que a mulher é representada; descrever os modos de representação do feminino e por fim identificar os sistemas envolvidos na construção desses discursos.

A representação do feminino nos discursos sobre mudanças climáticas suscita a necessidade de se construir uma linguagem mais inclusiva e sensível às transformações sociais contemporâneas. Considerando que os papéis de gênero vêm sendo ressignificados. È nesse sentido que este trabalho busca compreender como tais representações são articulados nos discursos ambientais. Assim, formulam-se as seguintes perguntas: de que forma o feminino é representado nos discursos sobre as mudanças climáticas? Quais elementos discursivos sustentam essas representações e que interesses estão implicados em sua produção?

No contexto contemporâneo, marcado por eventos climáticos extremos como secas, enchentes, furacões, ciclones e outros desastres ambientais, torna-se urgente a formulação de estratégias de mitigação e adaptação aos seus efeitos. Nesse cenário, os discursos midiáticos e institucionais desempenham papel fundamental na promoção da conscientização e mobilização social. Assim, analisar como a mulher é representada nesses discursos se revela pertinente, uma vez que o discurso, enquanto forma de materialização de uma visão de mundo, contribui para (re)produzir ou contestar estruturas de poder simbólico. Estudar os discursos climáticos à luz dos estudos de gênero permite compreender como valores culturais e identitários são mobilizados, naturalizados ou contestados. Além disso, a escassez de pesquisas interdisciplinares que articulem essas duas dimensões gênero e meio ambiente evidencia a importância desta proposta para a renovação das práticas de educação ambiental e das políticas de comunicação institucional, em conformidade com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS) da ONU.

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e interpretativa, buscando compreender como o feminino é representado nos discursos sobre mudanças climáticas. A análise vai incidir no texto retirado na página oficial da ONU Mulheres Brasil, publicado em março de 2024. Foi realizada uma revisão bibliográfica com foco nos estudos feministas de autoras como bel hooks (2015), Gayle Rubin (2017), assim como Pierre Bourdieu (2002) Stuart Hall (2006) e Maroneze (2021) que abordam as questões de dominação de gênero e identidade, com o intuito de fundamentar teoricamente a análise.

[1] Doutoranda no curso de Estudos de Linguagem da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação da UFMS. Bolsista da Pós-graduação no programa da FUNDECT. E-mail:

Os discursos sobre o papel social da mulher

No campo dos estudos da crítica feminista, a abordagem sobre a mulher se organiza, de modo geral, em duas vertentes principais: a crítica ao patriarcado e a crítica feminista contemporânea. A primeira, ancorada em uma perspectiva biologizante, baseia-se na noção de gênero como expressão da diferença sexual. Essa diferença, naturalizada no imaginário social, é reforçada por códigos culturais que operam na normatização das relações sociais, instaurando uma oposição binária entre os sujeitos "homem" e "mulher.

Em contrapartida, a crítica feminista, conforme articulada por autoras como bell hooks (2015), Gayle Rubin (2017) Judith Butler (2018) e Figueiredo (2023), questionam a universalização da categoria "mulher" e propõem uma abordagem interseccional.

A construção dos discursos sobre o papel social da mulher está intrinsecamente vinculada aos sistemas dos grupos que as (re) produzem e que são relativamente estáveis e enraizados. Para Maroneze (2021), o patriarcado constitui um sistema de dominação masculina constituído e fundamentada historicamente de forma a que o homem organiza e dirige a vida social e por essa via, atribui-lhes poder para dirigir a vida da sociedade em detrimento do feminino, o que acaba por lhe assegurar vantagens e privilégios. E com esse processo se perpetua a violência e dependência econômica da mulher como mecanismo de controle do corpo da mulher. Como forma de descontruir esse sistema o feminismo surge como resposta crítica questionando a construção social vigente que tende a oprimir as mulheres.

Nesse diapasão, bell hooks (2015) ressalta que os estudos feministas procuram promover justiça e igualdade para todos os gêneros, defendendo a inclusão e a interseccionalidade dos grupos marginalizados. A autora problematiza os papéis sociais, atribuídos às mulheres no interior dos sistemas de organização social, revelando os mecanismos de dominação naturalizados. A autora denuncia a forma como os papéis sociais atribuídos às mulheres são construídos dentro de sistemas hierárquicos que naturalizam a dominação masculina, restringindo as possibilidades de ação e reconhecimento das mulheres na esfera pública. Essa crítica ganha especial relevância quando analisada à luz dos discursos sobre as mudanças climáticas, nos quais as mulheres são frequentemente retratadas como vítimas passivas, invisibilizadas nos processos decisórios e políticas ambientais. Conforme destaca Gayle Rubin (2017), os sistemas sociais organizam-se em torno de uma "economia política do sexo", onde o feminino é regulado, trocado ou excluído conforme conveniências culturais e estruturais. Ao analisar tais discursos, é possível perceber como essa lógica persiste: as mulheres figuram como sujeitos impactados, mas raramente como agentes estratégicas da mudança. Por isso, faz-se necessário desconstruir os estereótipos que operam nessas representações, reconhecendo a pluralidade de identidades e experiências femininas. Tais discursos, quando não tensionados, tendem a reforçar o que Stuart Hall (2006,) chama de "sistemas de representação", que moldam a forma como os sujeitos são percebidos socialmente e como percebem a si mesmos, o que reforça a importância da crítica feminista na análise de textos institucionais e midiáticos sobre o clima.

A lógica patriarcal da dominação masculina sobre as mulheres

Para compreender os sentidos produzidos sobre a mulher nos discursos sobre mudanças climáticas, é fundamental considerar a lógica patriarcal da dominação masculina

sobre as mulheres e de que forma contribuem para a construção simbólica da mulher, assim como ela é representada e posicionada socialmente.

A lógica patriarcal da dominação masculina sobre as mulheres está enraizada em estruturas sociais, históricas e simbólicas que naturalizam a desigualdade de gênero e a subordinação feminina. Conforme argumenta Pierre Bourdieu (2002), trata-se de uma violência simbólica que opera de forma silenciosa e eficaz, pois é incorporada como legítima tanto pelos dominadores quanto pelas dominadas. Essa dominação não se dá apenas por meios econômicos ou políticos, mas também pela produção de discursos que legitimam papéis de gênero fixos, como o da mulher associada ao cuidado, à fragilidade e à dependência. Nos discursos sobre mudanças climáticas, essa lógica se expressa quando as mulheres são retratadas predominantemente como vítimas ou como responsáveis pela manutenção da vida e da comunidade, mas raramente como líderes, cientistas ou formuladoras de políticas ambientais. Judith Butler (2018) e Gayle Rubin (2017) também denunciam como essa dominação se reproduz por meio de instituições que excluem ou silenciam as vozes femininas, tratando a desigualdade como uma consequência natural, e não como uma construção histórica e ideológica. Ao analisar essas representações sob uma perspectiva crítica, torna-se possível evidenciar como o discurso ambiental pode reforçar ou romper com padrões de gênero normativos, contribuindo, assim, para a (re)produção ou superação da lógica patriarcal.

O feminismo como ferramenta de combate as mudanças climáticas

Neste tópico, apresenta-se a análise interpretativa dos discursos extraídos do texto publicado pela ONU Mulheres Brasil intitulado "Novo relatório mostra como o feminismo pode ser uma ferramenta poderosa para combater as mudanças climáticas", com foco na representação do feminino em contextos de mudanças climáticas. A análise concentrou-se na forma como mulheres e meninas são inseridas nos discursos institucionais, revelando recorrências temáticas e valores associados à identidade de gênero. A partir da leitura e categorização do *corpus*, foram identificados os seguintes eixos temáticos predominantes:

1. Mulheres e meninas associadas à pobreza

As mulheres são frequentemente representadas como pertencentes a grupos mais vulneráveis à pobreza extrema. Os textos destacam que mulheres e meninas, especialmente nas zonas rurais e em comunidades tradicionais, possuem menos acesso aos recursos econômicos, à educação e à terra. A pobreza feminina é apresentada como um fator agravante diante de desastres climáticos, ampliando sua condição de vulnerabilidade.

Essa associação sugere uma dupla carga simbólica, por um lado a mulher representada como vítima e, ao mesmo tempo, como símbolo de resistência climática, mas sem o mesmo suporte garantido aos homens. Isso evidencia uma estrutura discursiva que reforça a desigualdade histórica, tanto que ao abordar a necessidade de reparação das desigualdades e injustiça histórica o texto apresenta um hiato entre a constatação da injustiça e a articulação de políticas que reconheçam, valorizem e incorporem o protagonismo feminino de forma equitativa.

2. Mulher associada a insegurança alimentar

Elas são retratadas como responsáveis pelo sustento familiar e produção de alimentos em contextos locais. O discurso destaca que, embora estejam na linha de frente da agricultura de subsistência, elas enfrentam mais riscos de insegurança alimentar devido à instabilidade climática. A associação entre mulher e cuidado alimentar reforça um papel tradicional, mas também evidencia a centralidade da mulher na sustentabilidade das comunidades. No entanto, sua representação não é acompanhada de poder decisório proporcional o que revela uma lacuna entre função prática e reconhecimento institucional. Esta ideia é reforçada com a descrição da mulher associada a desigualdade econômica e exclusão de recursos, enfatizando que mulheres têm menos acesso a recursos financeiros, tecnológicos e educacionais quando comparadas aos homens.

3. Mulheres no processo de formulação de políticas públicas climáticas

Observa-se também, a exclusão das mulheres nos processos de formulação de políticas públicas climáticas. Esta ideia é reforçada com os dados apresentados no texto em análise sobre a representação das vozes e agência, elas geralmente estão sub-representadas e a proporção da sua participação em fóruns mundiais diminuiu. Estes dados sugerem que o discurso institucional reconhece uma assimetria estrutural. No entanto, ao tratar as mulheres como um grupo homogêneo e passivo, pode-se correr o risco de invisibilizar a diversidade de suas experiências e a agência política de muitos coletivos femininos.

A análise do texto evidencia uma narrativa centrada na vulnerabilidade da mulher diante das mudanças climáticas, associando sua identidade aos efeitos negativos do fenômeno. Embora esse enquadramento traga à tona importantes desigualdades estruturais, ele tende a reproduzir uma lógica binária: mulher como vítima e o homem como agente.

O discurso analisado, por vezes, opera dentro de uma lógica em que reconhece a desigualdade, mas não necessariamente rompe com os estereótipos de gênero consolidados. Apesar do avanço que a mulher tem alcançado em várias esferas da sociedade, como política, ciência e economia, ela aparece vinculada a funções de cuidado, resiliência doméstica e manutenção da vida, enquanto as estruturas de poder e decisão permanecem as margens do discurso.

Nesse sentido, observa-se uma tensão discursiva entre o reconhecimento da importância da mulher nos processos de adaptação climática e a persistência de representações tradicionais que limitam sua atuação à esfera privada ou comunitária.

A despeito dos avanços femininos em campos como a ciência, a política e a economia, o discurso ainda as vincula prioritariamente a funções de cuidado e resiliência doméstica, enquanto as estruturas de poder e decisão permanecem pouco acessíveis.

Reconhecer o papel das mulheres nos discursos sobre mudanças climáticas implica reconhecer também seus direitos históricos negados, incluindo o acesso ao espaço público e aos meios de participação política. Contudo, essa realidade não tem impedido a emergência de coletivos femininos que, ao longo do tempo, têm se organizado e se destacado nas mais diversas esferas sociais. Em última instância, a superação da exclusão e da desigualdade passa pelo fortalecimento da ação coletiva, da solidariedade entre mulheres e da ocupação de espaços de poder por vozes femininas diversas e plurais.

Conclusão

A análise da representação do feminino nos discursos sobre as mudanças climáticas, a partir do texto publicado na página da ONU Mulheres publicado em 2024, permitiu compreender como as mulheres são posicionadas discursivamente em contextos de crise ambiental. Identificou-se uma recorrente associação da identidade feminina à pobreza, à insegurança alimentar e à desigualdade econômica, o que reforça a lógica de vulnerabilidade como marcador central na construção dessas representações.

Apesar de esses discursos evidenciarem as desigualdades estruturais enfrentadas pelas mulheres, observou-se que, muitas vezes, eles operam dentro de uma lógica que limita a mulher a papéis passivos como cuidadora, vítima ou símbolo da natureza ameaçada. Essa abordagem, ainda que importante do ponto de vista da denúncia, corre o risco de reforçar estereótipos e apagar a diversidade de experiências, saberes e formas de atuação feminina frente às mudanças climáticas.

Com base na contribuição teórica de autores como bell hooks, Gayle Rubin, Pierre Bourdieu e Stuart Hall, discutiu-se como os sistemas de dominação masculina se mantêm por meio de discursos que legitimam papéis sociais hierárquicos. Esses discursos não apenas refletem a realidade, mas também participam ativamente na sua construção, moldando a forma como as mulheres são percebidas e como percebem a si mesmas em relação à crise climática.

Assim, torna-se urgente repensar as formas de produção e circulação desses discursos, de modo a promover representações mais plurais, críticas e emancipadoras. A inserção efetiva das mulheres nos espaços de formulação de políticas ambientais, a valorização de seus saberes e práticas sustentáveis, bem como o reconhecimento de sua agência social e política, são caminhos indispensáveis para a construção de uma justiça climática interseccional.

Este estudo, ao articular gênero, discurso e mudanças climáticas, contribui para ampliar o debate sobre as formas simbólicas de exclusão e para promover uma leitura crítica dos enunciados que sustentam as relações de poder na contemporaneidade. Espera-se que este trabalho também incentive novas pesquisas que avancem na análise interseccional dos discursos ambientais, considerando outros recortes.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina.** Tradução de Maria Helena Kühner. 2 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

FIGUEIREDO, Eurídice. Crítica feminista. *In*: JOBIM, José Luís; ARAÚJO, Nabil; SASSE, Pedro Puro (org.). **Novas palavras da crítica II**. Rio de Janeiro: Edições Macunaíma, 2023. p. 8–28.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: TupyKurumin, 2006.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução de Ana Luiza Libâneo. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2015.

MARONEZE, Aline Rodrigues. Patriarcado, desigualdade de gênero e violência: o papel da mulher na sociedade contemporânea. **Coisas do Gênero**, São Leopoldo, v. 7, n. 1, p. 162–176, jan./jun. 2021. Disponível em: http://revistas.est.edu.br/index.php/genero. Acesso em: 20 jun. 2025.

RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres: notas sobre a "economia política" do sexo. In: RUBIN, Gayle . **Políticas do sexo**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu, 2017. p. 37–108. (Texto original de 1975/1984).

EIXO 4:
4. GÊNEROS, LITERATURA E POLÍTICA

¿QUÉ NOS HACE LA LITERATURA? FEMINISMOS E IMAGINACIONES RURALES EN LA NARRATIVA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

O que a literatura nos faz? Feminismos e imaginações rurais na narrativa argentina contemporânea

What does literature do to us? Feminisms and rural imaginaries in contemporary argentine fiction

Lucía De Leone[1]
https://orcid.org/0000-0003-2700-9067
Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de las Artes

Introducción

¿Qué nos hace la literatura? Quiero partir de una pregunta que interpela tanto a la crítica literaria como a las prácticas lectoras contemporáneas. Más que una inquietud retórica, se trata de una pregunta situada, orientada a indagar cómo ciertas ficciones del presente reconfiguran las formas de imaginación del territorio rural, desde una perspectiva feminista que problematiza los vínculos entre identidades sexoafectivas dañadas, violencias, precarización y poder. Este trabajo —originado en la conferencia de apertura del *IV Seminario Internacional de Crítica Feminista y Autoría Femenina*, que fue celebrado en la UFMS (Campo Grande, Brasil) en mayo de 2025— retoma planteos sobre las nuevas escrituras rurales que ya he desarrollado en otras publicaciones y que aquí se reformulan con mayor precisión y ajustados al nuevo contexto de circulación.

Vengo trabajando con este enfoque desde hace algunos años, como puede corroborarse en mis últimos trabajos, donde la literatura se concibe no solo como un dispositivo de representación, sino como una práctica discursiva con capacidad de intervenir en el presente. Su potencia crítica no reside en los contenidos que transmite o en el repertorio temático que articula, sino que se expresa, sobre todo, en sus decisiones formales: el modo en que trabaja con la lengua, la sintaxis, la voz, el ritmo, la estructura, la temporalidad, los géneros literarios, y en cómo con estos elementos se interceptan las narrativas literarias consolidadas. En esta línea, tradiciones como el ruralismo y la gauchesca —portadoras de un alto capital simbólico en la configuración del relato nacional en relación con el espacio rural— se convierten hoy en

[1] Lucía De Leone es doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires), profesora de teoría literaria en UBA y UNA e investigadora del CONICET. Es especialista en la escritora argentina Sara Gallardo (1931-1988) y editó los libros *Escrito en el viento* (UBA, 2013, con Paula Bertúa), *Macaneos* (Winograd, 2015), *Los oficios* (Excursiones, 2018) y *Vivir de viaje* (FCE, 2022). Publicó *Mujeres Faro* (El Ateneo, 2021) y codirigió el tomo del siglo XXI de la *Historia feminista de la literatura argentina* (EDUVIM, 2020). Recuperó parte de la obra de Salvadora Medina Onrubia: A*lmafuerte y El libro humilde y doliente* (2014) y *Poesía reunida* (2024, Buena Vista, con Enzo Cárcano). Integra el comité editor de *Mora*, revista del Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (UBA). También es poeta y publicó *Vayamos a conocer la nieve* (2024, Caleta Olivia), *Donde los pájaros derriban ventanas* (Ineditados, 2023) y *Esquina Peña* (Ediciones Arroyo, 2020). Algunos de sus poemas fueron incluidos en las antologías *Ventanas para el encuentro* (2021) y *Bajé para respirar* (2021).

zonas de disputa, en que la literatura actual reelabora y desestabiliza sus imaginarios fundacionales.

En un conjunto de narraciones argentinas actuales, como las de Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Samanta Schweblin, Claudia Aboaf, Cristian Molina, Michel Nieva, María Inés Krimer, María Martoccia, entre más, se advierte cómo, desde diversas estrategias estéticas, se desarman las representaciones históricas del espacio rural —especialmente de la pampa— como emblema de la nación, la masculinidad y la heteronorma. Estas narrativas exploran el campo contemporáneo desde perspectivas que dialogan con las conceptualizaciones de las "nuevas ruralidades" desarrolladas por la investigación social (Gras y Hernández, 2016), al abordar las transformaciones estructurales que, al menos desde fines del siglo XX, reconfiguran los modos de explotar y producir el espacio rural. En un contexto marcado por el avance del agronegocio, la financiarización de la tierra, el predominio del monocultivo de soja y el uso intensivo de agroquímicos, estos textos literarios no solo registran los efectos materiales de esas dinámicas, sino que también evidencian su entrelazamiento con nuevas formas de desigualdad, desposesión y precarización. En particular, ponen en escena las violencias ambientales y de género que emergen en este entramado extractivista, desmontando los imaginarios tradicionales del campo argentino. Estudiar el espacio rural en la literatura es una vía privilegiada para interrogar las formas en que la cultura participa en la construcción, distribución y disputa de sentidos sobre el territorio. ¿Cuáles voces toman la palabra?

Pensar lo rural hoy implica entonces atender a estas tensiones estructurales, pero también a sus efectos diferenciales sobre los cuerpos y las identidades: las maneras en que las transformaciones del territorio impactan en las relaciones sexo-genéricas, en las desigualdades de clase y en los modos de vida. En este marco, el arte y la literatura no se limitan a registrar estos procesos: los intervienen, los desnaturalizan y los vuelven a imaginar. Al narrar lo que se desapareció o aún resiste, las escrituras contemporáneas abren posibilidades para pensar otros modos de habitar el campo y de contar sus historias, desde perspectivas críticas y situadas.

Las ruralidades contemporáneas, insisto, configuran un territorio privilegiado para indagar la potencia crítica de la literatura: su facultad para desestabilizar sentidos establecidos, cuestionar narrativas fundacionales y desmontar imaginarios nacionalistas, al mismo tiempo que habilita nuevas formas de concebir el territorio, los cuerpos y los vínculos comunitarios.

En buena parte de las narrativas actuales se demuestra la complejidad del campo argentino, escenario de profundas contradicciones. A la par de la productividad y la rentabilidad asociadas al modelo agroexportador, persisten desigualdades estructurales, formas de exclusión y diversas expresiones de violencia. Este régimen extractivista no solo transformó las dinámicas materiales del mundo rural, sino que también lo reposicionó como un eje central en las disputas culturales y políticas del presente. Así, el campo devino un emblema ambivalente: para algunos, símbolo de desarrollo y soberanía alimentaria; para otros, enclave del despojo y la concentración de monopolios extranjeros, atravesado por monocultivos, agroquímicos y precarización. Pensar lo rural hoy requiere atender no solo a estas tensiones, sino también a sus efectos concretos sobre las corporalidades, las identidades sexo-genéricas y las formas de vida en el espacio común. En este contexto, la literatura y el arte no actúan como simples síntomas de lo real, sino como intervenciones activas que cuestionan, reconfiguran y proyectan otras posibilidades. Al dar letra a lo que se borra o presenta batalla, las escrituras contemporáneas habilitan modos alternativos de imaginar el campo y de narrar

sus conflictos, desde enfoques atentos a las relaciones de poder, las desigualdades interseccionales y la pertenencia territorial.

Territorio macho: pedagogías del campo patriarcal

Desde la crítica literaria, especialmente en la lectura de Sylvia Molloy (2010), la pampa argentina ha funcionado como una matriz simbólica totalmente generizada. Lejos de ser un territorio neutro, ha operado históricamente como escenario privilegiado para la configuración de un imaginario nacional, masculino y heterosexual, codificado en clave de heroicidad, virilidad y pertenencia patriótica. La tradición literaria, especialmente la gauchesca y el ruralismo y sus derivados, contribuyó a consolidar esta geografía afectiva e ideológica, convirtiendo al campo en una verdadera "escuela de hombría".

La noción de "closets productivos" alude a cómo el espacio rural, en tanto emblema de nación, también operó como mecanismo de ocultamiento y represión de subjetividades disidentes. En estos paisajes simbólicamente saturados, lo femenino, lo queer, lo vulnerado han sido históricamente excluidos, patologizados o desplazados del centro del relato.

La pampa en tanto matriz simbólica del Estado-nación configuró paisajes, fábulas nacionales y relatos nacionalistas ligados a la frontera, el desierto, la barbarie, el horizonte infinito, *el Tierra Adentro*, la estancia, la producción agroganadera. Sin embargo, en el presente, estas representaciones comienzan a ser cuestionadas por una serie de escrituras que reocupan ese espacio desde otros registros sensibles, narrativos y políticos. La pregunta que articula este desplazamiento es: ¿qué sucede cuando voces y cuerpos femeninos, disidentes, vulnerados, precarizados, racializados irrumpen en un escenario tradicionalmente patriarcal y nacional como el campo argentino?

En las ficciones contemporáneas de las autoras antes nombradas, el campo deja de ser la escena de una hombría inquebrantable para convertirse en un territorio en reyerta, donde se reelaboran las relaciones entre cuerpo, tierra, afecto, propiedad, formas de vinculación y poder. Allí se narran pampas alternativas: femeninas, queer, descentralizadas, no reproductivas, fluidas, desnacionalizadas, transespecistas y, en ocasiones, incluso alegres. Estas narrativas no se limitan a la tarea de representar lo rural de otro modo, como si fuera por caso, el lado B de otro polo significativo. Antes bien, intervienen la ruralidad desde la forma, el ritmo, las estructuras narrativas, proponiendo territorializaciones que ya no responden a la lógica nacionalista, ni al contrato de virilidad exclusiva ni al mandato de productividad nacional agroexportadora. En este marco, la literatura se vuelve un dispositivo crítico que no solo nombra conflictos, sino que reconfigura modos de percepción.

La pregunta por *¿qué nos hace la literatura?* cobra fuerza aquí no como una intuición teórica abstracta, sino como una indagación situada en las condiciones materiales, estéticas y afectivas de los relatos. ¿Qué percepción activan estos textos? ¿Qué configuraciones emocionales movilizan? ¿Qué formas de experiencia —sensorial, política, imaginativa— nos permiten habitar? Como señala con perspicacia y contundencia teórico-crítica Alejandra Laera (2024) en su último libro, no se trata solo de que una novela critique los estragos del capitalismo o represente una injusticia social, visibilice la precarización laboral o denuncie el terrorismo socioambiental, sino de que sea capaz de proyectar otras formas de vida, de resonar incluso después de que se cierra el libro.

Porque al terminar de leer una ficción sobre crisis ambiental o violencias machistas, pienso que quizás no logremos detener la tala de árboles, retornar los ríos a su cauce natural, ni salvar los humedales, pero sí podemos, como propone Sara Ahmed en *Vivir una vida*

feminista (2020), resistir los lugares que se nos han asignado tradicionalmente. Frente a la figura de la *feminist killjoy* -esa feminista aguafiestas que parece arruinar la celebración-, Ahmed plantea una resignificación: no se trata de destruir algo bueno, sino de señalar que esa fiesta es patriarcal, sostenida sobre un sistema de exclusiones, desigualdades, descalificaciones. Al decidir no ser el blanco del desprecio o la excusa del chiste, la *aguafiestas* abre la posibilidad de imaginar otras formas de encuentro, de afecto, de celebración y de alegrías.

Muchas de las narraciones que analizo como nuevas ruralidades despliegan esa lógica: en *Las aventuras de la China Iron* (2017), la protagonista se desasigna del rol de "china" subordinada y accede a una experiencia de libertad, placer y comunidad, mientras que la novela construye una pampa ecológica, afectiva y festiva. En *Distancia de rescate* (2004), de Samanta Schweblin, se pone en crisis el mandato de abnegación materna, revelando las violencias que se ocultan bajo ciertas formas del cuidado, en una pampa intoxicada, marcada por el impacto de un modelo agrícola devastador. Así como Sara Ahmed propone un kit de supervivencia feminista para habitar mundos hostiles (libros, cosas, frases, amigas), estas autoras construyen, a través de sus ficciones, un repertorio de herramientas estéticas, narrativas y afectivas para sobrevivir, resistir, escribir e imaginar desde la ruralidad precarizada. La literatura misma -como archivo, como gesto formal- se vuelve parte de ese kit, pero también lo son quienes escriben: las propias aguafiestas, que interrumpen los relatos legitimados de nación, campo y masculinidad. Autoras como Gabriela Cabezón Cámara, con *Beya*. *Le viste la cara a Dios* (2013), reescriben la gauchesca desde la voz cautiva, blandiendo el lenguaje popular, poético y religioso como arma de resistencia y agencia; Agustina Bazterrica, en *Cadáver exquisito* (2017) imagina una distopía donde la carne humana reemplaza a la animal, y desde ahí exhibe los límites de lo comestible y lo deseable, mostrando la crudeza del orden biopolítico; Fernanda García Lao, en *Nación vacuna* (2017) convierte al campo en un laboratorio estatal donde los cuerpos improductivos son reciclados, ironizando con ferocidad sobre el higienismo y el control social. En todos los casos, escribir no solo denuncia: también produce mundos donde las subjetividades no se rinden, donde las formas narrativas sostienen, protegen, acompañan. Así, el kit aguafiestas no es solo una metáfora: es una práctica política concreta que se filtra en cada elección formal, en cada voz narrativa, en cada cuerpo que se niega a ser mercancía o desecho.

Como plantea Jacques Rancière (2009), la literatura participa de un "reparto de lo sensible": no solo representa una realidad, sino que la reconfigura. Al desajustar las formas establecidas de percepción, distribuye voces, visibiliza lo excluido, desorganiza roles, desasigna lugares y privilegia afectos. Leer literatura es, entonces, también leer los modos en que se construye —y se impugna— el orden simbólico del presente. Por eso me interesan especialmente aquellos textos que, más que decir algo *sobre* lo rural, lo territorial o lo feminista, nos hacen ver, sentir e imaginar esos mundos de otro modo. En esta línea se sitúan las narrativas del corpus que trabajo: novelas que nos sacuden no solo por lo que dicen, sino por cómo lo hacen; que interrumpen lógicas de lectura dominantes y habilitan otras sensibilidades posibles.

Territorios sin ley: escrituras feministas en el campo literario argentino

El contexto contemporáneo en el que situamos estas inquietudes está marcado por profundas crisis ecológicas, políticas y sociales que requieren una nueva imaginación urgente de nuestras relaciones con la tierra, los cuerpos, el tiempo y las identidades. Estas crisis no solo configuran el fondo de época en el que se inscriben las narrativas actuales, sino que también

transforman los modos de narrar y de imaginar el mundo. En este sentido, las narrativas contemporáneas no solo actualizan motivos de la tradición rural, sino que incorporan nuevos repertorios temáticos y formales que permiten pensar lo territorial desde una sensibilidad contemporánea, en una operación que puede leerse como una política de la literatura.

La sensibilidad contemporánea, siguiendo a Agamben (2009) en "¿Qué es lo contemporáneo?", implica habitar un desajuste respecto del presente: una forma de ver las sombras y no las luces del tiempo, como los poetas o los gatos, revelando lo oculto para quienes están alineados con la temporalidad dominante. Esta sensibilidad demanda un conjunto de percepciones, acciones, un sensorium que emerge en respuesta a los desafíos del presente: el aceleracionismo (Fisher, 2016; Berardi, 2017), el neoliberalismo como régimen global (Harvey, 2012), el ascenso de las nuevas derechas, la devastación planetaria (Pratt, 2020; Latour, 2012), y los déficits de futuridad (Danowski & Viveiros de Castro, 2019). En este escenario, el capitalismo funciona como una maquinaria de control del futuro, cuya promesa de felicidad se construye a costa del florecimiento humano (Berlant, 2020). Frente a esto, algunas novelas contemporáneas activan lo que Rosi Braidotti (2018) llama políticas afirmativas, que apuestan por la vida en medio de la destrucción, transformando el trauma y la vigilancia en una potencia colectiva. En ese sentido, y frente a los traumas históricos que atraviesan la narrativa rural —la conquista del desierto, la construcción de la nación, el exterminio del indio—, *Las aventuras de la China Iron* escribe una épica o epopeya alegre que desafía las narrativas hegemónicas. Lejos de reproducir lógicas patriarcales o inscripciones paternas, la novela propone una pampa fluida, amigable, plurilingüe, no racialista y no desertificada, donde se establecen alianzas desdiferenciadas entre géneros y especies. En esta pampa que se atraviesa en carreta por mujeres, hay espacio para los vestidos preferidos, las enaguas, las pasiones lésbicas, y una simbiogénesis que conecta cuerpos, lenguas, universos, cosmologías. Esta propuesta narrativa, sin perder su carácter insurrecto ni dejar de señalar las violencias históricas, redefine la felicidad como una experiencia colectiva, nómade, vinculada a la solidaridad y el cuidado mutuo, en contraste con el optimismo individualista y excluyente impuesto por el capitalismo contemporáneo. De este modo, la novela abre un espacio para imaginar formas de vida y resistencia en las que la alegría y la insurgencia conviven, proponiendo una experiencia vital que desafía la lógica dominante de destrucción y exclusión.

La literatura, en este contexto, se transforma en una fuerza vital que reconfigura los afectos y visibiliza la posibilidad de futuros alternativos. Esto se manifiesta con particular fuerza en las escrituras feministas y territoriales, que no solo interrogan las estructuras de poder, sino que también abren nuevas formas de experiencia y resistencia. Así ocurre en *Las aventuras de la China Iron* y *Distancia de rescate*, donde la pampa se resignifica: en la primera, como un espacio ecológico de supervivencia comunitaria y cuidados recíprocos; y en la segunda, como un territorio marcado y dañado por las lógicas extractivistas y tóxicas del capitalismo agroindustrial.

Este proceso de resignificación y resistencia se inscribe dentro de un régimen de precariedad estructural (Lorey, 2016), que expone a cuerpos vulnerables y ciudadanías marginalizadas —como las cautivas de las redes de trata asentadas en zonas rurales, las "chinas" de los campos, las migrantes y las personas empobrecidas— a una violencia sistemática que carece de reconocimiento, duelo o reparación (Butler, 2006). En este marco, las emociones (Ahmed, 2015) emergen como herramientas fundamentales para desafiar y transformar las relaciones de poder y pertenencia, resistiendo las narrativas que naturalizan y perpetúan la violencia social. Frente a las dinámicas del sistema "farmacopornográfico" descrito por Paul B. Preciado (2020), que controla cuerpos, identidades y deseos mediante

biotecnologías y medios, estas narrativas contemporáneas ofrecen modos alternativos de agencia y resistencia. En lugar de buscar soluciones inmediatas, estas narrativas experimentan con temporalidades diversas -más lentas, erráticas, contemplativas y disruptivas- que desarticulan la lógica productiva dominante y permiten reconfigurar nuestra relación con el tiempo, el espacio y la construcción de nuevas alianzas. Por ejemplo, en *Distancia de rescate* se apela a saberes alternativos ligados a la naturaleza y el cuidado, desarrollándose en tiempos recursivos que funcionan como un remedo formal de la asfixia y el daño causados por un campo intoxicado.

La mirada interseccional que propongo sobre ruralismos y feminismos no es arbitraria, sino que responde a una renovación cultural más amplia. En los últimos años, diversas escrituras —y otras expresiones artísticas— han reconfigurado lo rural con nuevas claves políticas, estéticas y afectivas. Muchas de estas ficciones descentran la pampa como emblema nacional, borrando o problematizando sus símbolos tradicionales de la nación, y abren el campo a otras formas de comunidad y pertenencia, en diálogo con procesos sociales y territoriales que trascienden fronteras. Un ejemplo paradigmático es *Las aventuras de la China Iron*, que desnacionaliza la pampa al despojarla de sus íconos patrios —el gaucho heroico, la épica viril y paternalista, las territorializaciones hegemónicas y las lenguas oficiales— para construir una ruralidad desde la multiplicidad y la convivialidad.

Desde el cambio de milenio, el espacio rural argentino ha experimentado transformaciones profundas como consecuencia de las políticas neoliberales y sus efectos sociales, ambientales y culturales. En trabajos previos, propuse una cartografía de zonas o líneas de lectura para pensar cómo la ficción argentina contemporánea reescribe lo rural desde una perspectiva de género. Allí me detuve en distintos ejes: una zona que denominé distópica o del "después del final", una línea socioambientalista y otra afectivo-cosmética. En el primer caso, analicé obras de Michel Nieva, Ariadna Castellarnau y otros autores que, desde distintos registros ficcionales, imaginan la regulación de nuevas normalidades post-catástrofe en territorios rurales. Estas narrativas plantean escenarios marcados por la escasez, el colapso ambiental o tecnológico, y la reconfiguración de la vida en comunidad a través de la formación de bandos, economías de subsistencia preindustriales y nuevas formas de organización social en contextos degradados. En el eje socioambientalista, abordé *Distancia de rescate* de Schweblin, novela que tematiza los efectos del extractivismo sobre los cuerpos y los ecosistemas, en lo que Alejandra Laera (2024) ha caracterizado como una "novela de la desaceleración". Su temporalidad densa y contenida puede leerse como una forma de insurrección ficcional frente a las lógicas del tiempo acelerado, propio del capitalismo neoliberal, abriendo así una crítica tanto a la urgencia del presente como a la imposibilidad de imaginar alternativas. Por otro lado, en la línea afectivo-cosmética analicé *Las aventuras de la China Iron*, donde Gabriela Cabezón Cámara despliega, como dije antes, una épica vitalista y comunitaria que reimagina la pampa como un espacio femenino, de deseo, ternura, alianza transespecie y reapropiación política del territorio.

Ahora bien, dado que estas zonas han sido desarrolladas en profundidad en otros trabajos, en este artículo me interesa concentrarme en dos líneas que considero igualmente decisivas: la línea disidente y la línea política. Ambas permiten abordar escrituras que, desde el cruce entre género, clase, sexualidad y territorio, interrumpen los sentidos normativos que aún persisten sobre lo rural. Leídas en clave interseccional, estas narrativas no solo cuestionan las formas heredadas de representación de la pampa, sino que producen nuevas imágenes, subjetividades y modos de estar en el mundo.

Deseo, archivo y crítica a la masculinidad rural

Una línea sexodisidente en la literatura argentina contemporánea permite repensar lo rural como un espacio donde el deseo, la identidad y la pertenencia ya no obedecen a los mandatos normativos de la tradición patriarcal, binaria, nacional. Estas ficciones critican y reescriben el modelo de masculinidad rural hegemónica, asociado históricamente a figuras como el gaucho viril o el patrón de estancia, en clave de disidencia sexual y de género. El archivo literario, antes que ser meramente rechazado, es intervenido: se lo reinterpreta con una sensibilidad queer y transfeminista, desmontando sus lógicas heterocisnormativas sin proponer una alternativa idealizada, sino conflictiva, deseante y transformadora.

En *Las aventuras de la China Iron*, Gabriela Cabezón Cámara lleva a cabo una reescritura radical de la gauchesca desde una épica lesbiana, anticolonial, no racialista y antiespecista. La protagonista, una china auto liberada del universo opresivo del *Martín Fierro*, emprende un viaje de autodescubrimiento junto a una compañera inglesa, Liz. En el transcurso de esta travesía, el territorio pampeano se transforma en espacio de experimentación vital, donde se cuestiona no solo el patriarcado rural, sino también los binarismos de género, el régimen colonial, el especismo, el antropocentrismo y la violencia sobre la naturaleza. La novela articula un mundo alternativo en el que lo erótico, lo afectivo y lo político se entrelazan, desmontando las nociones tradicionales de nación, propiedad y familia nuclear heterosexual. Cabezón Cámara desarma la épica masculina y traumática con una "épica alegre" que celebra lo común y el amor entre mujeres, entre especies, entre "razas" como forma más de agencia que de resistencia.

Por su parte, *Machos de campo* (2024), de Cristian Molina, retoma el campo como territorio de disputa simbólica al parodiar la virilidad rural desde una sensibilidad queer que el autor define como una voluntad de "putizar el campo". La novela está escrita con un estilo disruptivo, que alterna voces narrativas, registros digitales, vulgarismos y cultura pop. Su estructura fragmentaria acompaña un relato en el que la sexualidad no se enuncia en clave de confesión o identidad, sino como práctica clandestina y pulsional. Los encuentros sexuales entre varones —en un vagón de tren abandonado, entre los surcos de soja, en galpones que funcionan como teteras rurales— dibujan un mapa de placeres ocultos que socava el mandato heterosexual. La escena final, donde gusanos gigantes devoran a los "machos de campo", cierra la novela con una potente alegoría del cuerpo reprimido (el segmento poblacional de los machos camperos) que retorna como monstruo: el deseo no expresado corroe la subjetividad desde adentro y finalmente se impone como una fuerza destructiva.

En su libro de relatos *Camposanto* (2023), María Martoccia incorpora subjetividades trans y travestis a la ruralidad, tensionando las coordenadas tradicionales de género, pertenencia y territorio. En el relato "Esmeralda", por ejemplo, una identidad trans circula por distintos espacios rurales en un movimiento errático y reflexivo que permite observar cómo el cuerpo, desplazado del centro, activa otros modos de mirar, habitar y significar el mundo. Martoccia no ubica la disidencia como algo ajeno al campo, sino que muestra cómo el campo puede habilitar subjetividades móviles, fugitivas, identidades dislocadas y alianzas inesperadas como la de la sexualidad disidente y el mundo Disney. La escritura es contenida y poética, pero no idealiza: expone las tensiones entre la visibilidad, el deseo y el riesgo, en territorios donde aún predominan normas de género rígidas y leyes consuetudinarias, donde es el propio campo el que abre estas formas de desplazamiento y transformación, fisurando así la organización tradicional del deseo y cuestionando las estructuras rígidas de identidad, territorio y pertenencia.

"El amor" (2015), de Martín Kohan, resignifica la relación entre Martín Fierro y el Sargento Cruz (los protagonistas del clásico de José Hernández) como una historia de deseo masculino, mostrando cómo los gauchos, representando la virilidad tradicional, deben cruzar la frontera de la civilización para expresar su amor sexual transgresor. Deben habitar un fuera de espacio, un fuera de tiempo, un fuera de escala. Las zonas de mayor pasión emergen en los parlamentos de los personajes, donde se remeda la gauchesca y se sostiene el verso, intensificando el conflicto entre qué es lo civilizado y qué lo salvaje. Al hacerlo, Kohan desafía las construcciones rígidas de la masculinidad gaucha y abre un espacio para una interpretación más compleja y fluida de los vínculos afectivos en el contexto rural.

En *Las malas* (2019), Camila Sosa Villada ambienta una comunidad travesti en las sierras cordobesas. Lejos de la victimización, la novela presenta un mundo con reglas propias, donde la marginalidad se convierte en potencia, y donde la precariedad se enfrenta con alianzas, afectos, ternura y violencia cuando es necesaria. El espacio rural aparece como una zona de fuga y refugio, donde las subjetividades trans encuentran formas de supervivencia y comunidad al margen de la sociedad normativa. La novela propone una política afectiva desde los márgenes, donde lo disidente no es simplemente lo otro, sino lo que rehace el mundo desde sus bordes ahora elegidos.

Estas obras, con estéticas diversas y estrategias narrativas específicas, configuran una cartografía disidente del campo. El deseo, la identidad y la pertenencia son narrados como procesos inestables, no normativos y transformadores. En ellas, lo rural ya no es el dominio de la virilidad hegemónica, sino un espacio abierto a la reescritura queer del archivo y a la imaginación de nuevas formas de comunidad.

Donde se mata y se escribe: desarticulaciones del archivo rural

La literatura argentina contemporánea ha reactivado de forma crítica los motivos y espacios del archivo rural, utilizándolos para explorar y denunciar violencias estructurales que afectan a cuerpos feminizados, sometidos a violencias racistas, de clase, empobrecidos y marcados como desechables. Esta línea política se caracteriza por reconfigurar lugares emblemáticos como mataderos, criaderos y frigoríficos, ya no solo como escenarios del trabajo rural o de la economía agroexportadora, sino como dispositivos biopolíticos donde se gestiona la vida y la muerte, el deseo y el descarte, bajo lógicas de explotación y control.

Estas narrativas también actualizan el motivo de la cautiva —clave en la tradición literaria nacional desde el siglo XIX— y lo proyectan en clave contemporánea: trata de personas, desapariciones forzadas, violencia de género y cuerpos subalternos llevados a territorios liminales donde su existencia se vuelve prescindible. Como ha señalado Rita Segato (2013), estas nuevas cautivas no son simplemente víctimas individuales, sino encarnaciones de una categoría social específica: ciudadanías degradadas, feminizadas, racializadas, despojadas de derechos, que habitan los márgenes del sistema y cuyos cuerpos pueden ser explotados, desechados o comercializados.

Los espacios donde estas violencias se materializan suelen ser rurales, o más precisamente, peri-rurales: zonas de descarte, estancias abandonadas, criaderos, prostíbulos, galpones o campos alejados donde la ley se suspende y donde la violencia puede desplegarse sin testigos. Estos lugares reproducen la lógica concentracionaria del matadero: cuerpos que se clasifican, se ablandan, se fragmentan, se consumen o se desechan. En estas ficciones, el campo deja de ser el lugar de la épica nacional para convertirse en el espacio donde se dramatizan los circuitos contemporáneos de la necropolítica.

Uno de los textos más significativos de esta línea es *Beya. Le viste la cara a Dios* (2013), de Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría. Se trata de una novela gráfica que combina verso gauchesco e ilustraciones en blanco y negro para narrar la experiencia de una joven secuestrada por una red de trata. La voz de Beya, interpelando a una destinataria ambigua en segunda persona, narra con crudeza y lirismo su paso por un puterío, donde es tratada como mercancía, pero desde donde también emerge una forma de agencia, resistencia y reapropiación de la palabra y la acción. La obra subvierte el archivo de la gauchesca: en lugar del gaucho como héroe nacional, se erige la figura de una mujer violentada, pero hablante; en lugar del campo como espacio de libertad, un paisaje opresivo donde persisten las formas coloniales de sometimiento. La acción transcurre en Lanús, en los márgenes de lo urbano, donde aún laten las lógicas de los mataderos y del trabajo corporal precarizado. El lenguaje híbrido —entre lo bíblico, lo popular, lo poético y lo literario— intensifica la carga simbólica del matadero como escenario de muerte administrada.

Por su parte, en "El matadero" (2015), Martín Kohan desplaza el espacio del matadero a un fuera de campo inalcanzable. La escena transcurre en una ruta inundada de la provincia de Buenos Aires que conduce al matadero más cercano. Allí, donde solo se escucha la respiración agónica de los animales, el matadero no se muestra, pero su amenaza persiste como una presencia latente, inquietante, que organiza el tiempo de la espera y anticipa la violencia. La espera, el encierro y la inminencia del sacrificio articulan una tensión persistente entre lo humano y lo animal, entre lo que se muestra y lo que se oculta. Como señala Gabriel Giorgi, el matadero funciona como figura cultural que, más allá de su literalidad, organiza regímenes de sacrificio, disciplinamiento y consumo, incluso cuando no se representa directamente. En *El matadero* de Kohan, lo que desaparece no es el animal —que insiste como respiración agónica y presencia sonora—, sino el matadero mismo: el dispositivo que habilita su transformación en carne. Esta elisión duplica el borramiento que describe Carol Adams con su noción de "referente ausente": no solo se invisibiliza el cuerpo del animal, sino también la institución que lo convierte en objeto de consumo. Lejos de suprimir el horror, Kohan intensifica su potencia simbólica al desplazar el matadero fuera de campo, donde se vuelve amenaza latente y maquinaria invisible, que reorganiza la forma de narrar la violencia rural. Así, incluso sin mostrarse, el matadero persiste como dispositivo que estructura los imaginarios y marca los cuerpos. La narrativa no opera desde la denuncia directa, sino desde una política estética que hace del silencio, la dilación y el vacío estrategias críticas que intensifican el horror sin mostrarlo, visibilizando lo borrado —el matadero, el dispositivo de faena— y forzando al lector a enfrentar aquello que la cultura del consumo prefiere mantener invisible

En *Nación vacuna* (2017), Fernanda García Lao construye una distopía feroz en la que el Estado ha impuesto un sistema biopolítico extremo: las ciudadanas son evaluadas según su valor productivo y aquellas que no cumplen con los estándares sanitarios, físicos o mentales son recicladas como materia prima para la industria alimentaria. La carne humana reemplaza a la vacuna en los circuitos de consumo, y el matadero se vuelve una metáfora totalizante del sistema social. En este universo deshumanizado, el cuerpo —especialmente el cuerpo feminizado— es administrado, clasificado, transformado y expendido como insumo. La novela ironiza sobre discursos médicos, higienistas, neoliberales y tecnológicos, configurando un paisaje rural de laboratorio, donde el campo no es ya un territorio de producción agrícola, sino un espacio experimental de control estatal absoluto. García Lao funde crítica de género, política sanitaria y sátira distópica para señalar los extremos a los que puede llegar la lógica de la eficiencia aplicada a los cuerpos.

De forma complementaria, *Cadáver exquisito* (2017), de Agustina Bazterrica, imagina una sociedad post-pandemia en la que un virus ha hecho inadecuada para el consumo la carne animal. Ante esta crisis, se legaliza la cría de humanos para consumo. La novela relata este mundo desde la perspectiva de un personaje que trabaja en un frigorífico donde se procesa carne humana, y que participa de este sistema mientras lidia con contradicciones morales y afectivas. El matadero aquí no es solo una infraestructura, sino la figura central de una política de los cuerpos donde lo humano y lo animal se funden en un régimen de muerte. Los cuerpos sacrificables están racializados, feminizados, empobrecidos, y reducidos a su valor de uso. El campo, en este contexto, es espacio de crianza, sacrificio y producción de carne: una nueva estancia donde la humanidad es medida en gramos.

Esta línea se proyecta también en la escena artística contemporánea, donde proliferan versiones escénicas de los mataderos —como las apariciones monumentales de los mataderos en mitad de la pampa en *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás en el cine, la adaptación performática, musical, sonora de *Beya* dirigida por Victoria Roland, o la versión teatral *Olvidate de El Matadero* (2021), escrita por Claudio Martínez Bel y protagonizada por Pablo Finamore. Me detengo brevemente en esta última para marcar que *Olvidate del matadero* retoma y subvierte el relato fundacional de Echeverría desde una clave performativa y descentrada: el protagonista es Misky, el opa, hijo de la criada de don Esteban, una figura marginal y vergonzante que, al leer el manuscrito de *El matadero*, reconoce en él una versión distorsionada de su propia experiencia. La obra desplaza el centro de la narración hacia ese cuerpo otro —racializado, empobrecido, "loco"— y desarma la autoridad del archivo literario desde una zona de saber no legitimado. Así, no solo se problematiza el matadero como escena de sacrificio, sino también como máquina de escritura que fija sentidos y cambia versiones sobre el cuerpo popular, sobre la cultura letrada.

En conjunto, estas obras no solo abordan la violencia, sino que reescriben críticamente los géneros, formatos y motivos de la literatura rural argentina. El gaucho, el matadero, la cautiva o la estancia aparecen resignificados por narrativas que desestabilizan las formas tradicionales, intervienen el archivo y exploran registros como el horror, el grotesco, la alegoría, la ucronía o el noir. Estas escrituras construyen nuevas formas de leer el campo: no como lugar de nostalgia o de autenticidad nacional, sino como un espacio donde se materializan las violencias del presente, y desde el cual se pueden imaginar otras formas de habitar, narrar y resistir.

Las insistencias de la literatura

El final de *Las aventuras de la China Iron* puede leerse no como una reutopización de la pampa, sino como una impugnación radical de la idea misma de regreso. A diferencia de *El gaucho Martín Fierro* (1874) y *La vuelta de Martin Fierro* (1879), el poema épico nacional, donde el retorno al hogar y al orden clausura el viaje y restaura lo instituido en una segunda parte, aquí no hay vuelta posible. La novela disuelve los marcos del viaje heroico y rompe con la lógica del cierre. En lugar de restaurar lo conocido o reconciliarse con un pasado, celebra lo inacabado: hay nubes que se transforman en algo más, un fundido a blanco en vez de negro que no clausura, sino que deja vibrando una posibilidad más. No hay resolución, hay apertura. Y ese gesto no es solo narrativo: es estético y, antes que nada, político. Porque la literatura, en su especificidad, también actúa cuando se niega a cerrar, cuando no representa un mundo clausurado, sino que abre mundos posibles. Ahí es donde y cuando insiste. El retorno se cambia por una persistencia admirable.

Y esa insistencia, la de lo que no termina, de lo que no se deja domesticar ni organizar del todo, es además de una forma de resistencia un modo de actuar.

A lo largo de este recorrido, vimos cómo muchas de las ficciones contemporáneas que vuelven sobre la pampa — ese espacio sobrecargado de sentido — ya no lo hacen para festejar la fiesta fundacional, patriarcal, nacional ni agroproductiva ni para rearmarla por vías alternativas sino para desmontarla y seguir haciéndola agua según un curso intempestivo más marcado por el ritmo de los afectos y deseos que por los tiempos productivos de la nación. La literatura actual, desde distintas líneas -la ecológica, la cosmético-afectiva, la sexodisidente, la distópica, la política- transforma los elementos gastados del archivo rural (los gauchos, las estancias, las cautivas, el barro, la huella, los frigoríficos, los paisajes interminables, las gestas construidas desde miradas ideologizadas) en materiales de intervención política y estética. Reescriben el campo como un espacio donde se juegan las tensiones del presente, donde lo común se vuelve un laboratorio abierto para lo que vendrá. Y en ese sentido, el campo ya no es el afuera ni el otro del progreso urbano: es un espacio denso, habitado por memorias borradas, vidas disidentes, violencias estructurales, márgenes elegidos y también por el deseo de otras formas de vida posibles.

Buena parte de estas escrituras activan la potencia crítica del archivo desde los bordes: identidades trans, cautivas contemporáneas, gauchos putos, mataderos invisibles, campañas de supervivencia a la extinción ecológica y poblacional. El modelo viril, productivista y heteronormativo del campo, que desde finales del siglo XVIII ha moldeado el imaginario nacional, es cuestionado por ficciones que no se limitan a ofrecer un reverso, sino que llevan a cabo una desobediencia estructural: ponen en tela de juicio sus fundamentos, lo desmantelan desde adentro, desvían sus símbolos y reemplazan la voz tradicional por la de la China, quien narra desde una perspectiva completamente distinta.

Aunque aquí no trabajé con autoras como Matilde Sánchez -*El desperdicio* (2007), de fines del siglo XX- o Sara Gallardo (*Enero*, de 1958 y *Los galgos, los galgos*, de 1968, de mediados del siglo XX), es necesario reconocer que ellas también pensaron con lucidez las tensiones entre ruralidad y feminismos, abriendo un camino que muchas escrituras actuales retoman, prolongan o discuten en una genealogía de ruralidades hacia adelante. Porque este universo ficcional no es lineal ni cerrado: es un campo (valga la redundancia) de disputas, una conversación en curso, un escenario abierto para la transacción de sentidos.

Y ahí es donde la literatura no solo representa, sino que actúa: produce efectos, incomoda, moviliza afectos, desordena herencias e inscribe memorias borradas. Hace política desde lo estético al transformar cómo miramos, narramos y deseamos, convocando nuevas sensibilidades para nombrar lo innombrable. La literatura conserva ese poder: no cerrar sentidos, sino multiplicarlos; no explicar el mundo, sino abrirle fisuras. Como señala Alejandra Laera (2024), algo cambia cuando cerramos un libro: si una frase sigue vibrando, si algo se agita en la imaginación, la literatura continúa su acción. Lo hace insistiendo en lo leve, lo incómodo, lo fuera de término. Es en esa insistencia donde surge la posibilidad de imaginar otras formas de habitar juntos este campo que, gracias a estas escrituras, ya no es el mismo.

Referências

AHMED, Sara. **La política cultural de las emociones**. México D. F.: UNAM, 2015. (Ed. original 2004).

AHMED, Sara. **Vivir una vida feminista**. Traducción de M. D. Reyna. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020.

BAZTERREICA, Agustina. **Cadáver exquisito**. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino, 2017.

BERARDI, Franco "Bifo". El aceleracionismo cuestionado desde el punto de vista del cuerpo. *In*: AVANESSIAN, Armen; REIS, Mauro (orgs.). **Aceleracionismos:** estrategias para una transición hacia el postcapitalismo. Buenos Aires: Caja Negra, 2017. p. 69-76.

BERLANT, Lauren. **El optimismo cruel**. Buenos Aires: Caja Negra, 2020. (Ed. original 2011).

BRAIDOTTI, Rosi. **Temas nómadas**: embodiment y diferencia sexual en teoría feminista contemporánea. Cambridge: Columbia University Press, 1994.

BRAIDOTTI, Rosi. **Por una política afirmativa**. Barcelona: Gedisa, 2018.

BUTLER, Judith. **Vida precaria**: el poder del duelo y la violencia. Buenos Aires: Paidós, 2006.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela. **Las aventuras de la China Iron**. Buenos Aires: Random House, 2017.

CABEZÓN CÁMARA, Gabriela; ECHEVERRÍA, Iñaki. **Beya. Le viste la cara a Dios**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2013.

DANOWSKI, Déborah y VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **¿Hay un mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines.** Traducción de Rodrigo Álvarez. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

DE LEONE, Lucía. Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin. En: Dossier Más allá del mapa. Imaginarios del espacio abierto en la cultura contemporánea, Nº 16. 452ºF. **Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada**, Universitat de Barcelona, España, p. 62–76, 2017.

DE LEONE, Lucía. La pampa errante. Un trayecto de desobediencias. En: ARNÉS, Laura.; DOMÍNGUEZ, Nora.; PUNTE, María José. (Eds.). **Historia feminista de la literatura argentina**: En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta. Villa María, Córdoba: EDUVIM, 2020. p. 187–216.

DE LEONE, Lucía. Vuelos erráticos sobre una pampa migrante. Las aventuras de la China Iron de Gabriela Cabezón Cámara. En: GARRIDO, G. (Coord.). *Dossier Imaginarios planetarios en la cultura latinoamericana*. Chuy. **Revista de estudios latinoamericanos**, Buenos Aires, UNTREF, Nº 10, p. 6–22, 2021.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?** Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

GALLARDO, Sara. **Enero**. Buenos Aires: Sudamericana, 1958.

GALLARDO, Sara. **Los galgos, los galgos**. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

GARCÍA LAO, Fernanda. **Nación Vacuna**. Buenos Aires: Emecé Editores, 2017.

GIORGI, Gabriel. **Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

GRAS, Carla.; HERNÁNDEZ, Valeria. **Radiografía del nuevo campo argentino**: Del terrateniente al empresario transnacional. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2016.

HARVEY, David. **El enigma del capital y la crisis del capitalismo**. Madrid: Akal, 2012. (Original publicado en 2010).

KOHAN, Martín. "El amor" y "El matadero". En: **Cuerpo a tierra**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2015.

LAERA, Alejandra. **Húmeda, susurrada, afectiva, creativa. Otra imaginación territorial para la Argentina contemporánea**. Santa Fe: Ediciones UNL, 2022.

LAERA, Alejandra. **¿Para qué sirve leer novelas? Narrativas del presente y capitalismo.** Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2024.

LATOUR, Bruno. **Nunca fuimos modernos. Ensayos de antropología simétrica**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. (Original publicado en 1991).

LOREY, Isabel. **Estado de inseguridad**: Gobernar la precariedad. Madrid: Traficante de sueños, 2016. (Original publicado en 2012).

MARTOCCIA, María. **Camposanto**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2023.

MOLINA, Cristian. (El Púber P). **Machos de campo**. 2ª ed. Buenos Aires: Baldíos en la lengua, 2024.

MOLLOY, Sylvia. Intervenciones patrias. **Contratos afectivos**. Ponencia presentada en el XXIX Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA), Toronto, Canadá, 2010.

PRATT, M. Louise. **Los imaginarios planetarios**. Aluvión Editorial, 2018.

PRECIADO, Paul. **Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica**. Madrid: Anagrama, 2020. (Original publicado en 2008).

RANCIÈRE, Jacques. **El reparto de lo sensible**: Estética y política. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009. (Original publicado en 2000).

SÁNCHEZ, Matilde. **El desperdicio**. Buenos Aires: Alfaguara, 2007.

SCHWEBLIN, Samanta. **Distancia de rescate**. Buenos Aires: Random House, 2014.

SEGATO, Rita. **La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2013.

SOSA VILLADA, Camila. **Las malas**. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2019.

COMO SILVIA FEDERICI É CITADA NO BRASIL?

How is Silvia Fedeirici quoted in Brazil?

Maria Luísa Camilo de Oliveira[1]
https://orcid.org/0009-0002-6169-1856
Universidade Federal de Santa Catarina

Luisa Preste Frota[2]
https://orcid.org/0009-0002-2750-5677
Universidade Federal de Santa Catarina

Introdução

Em 2017, foi publicada no Brasil, pela primeira vez, uma obra da autora italiana Silvia Federici, *O Calibã e a Bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva,* pela editora Elefante. Publicado originalmente em 2004 em língua inglesa pela editora norte-americana *Autonomedia,* o livro se propõe a repensar a teoria de Marx da acumulação primitiva, defendendo que o acúmulo necessário para o desenvolvimento do capitalismo teve como alicerce fundamental o trabalho feminino não remunerado e a subjugação das mulheres ao trabalho doméstico — uma argumentação que se tornou clássica para o feminismo anticapitalista. A partir desta e outras grandes obras, como *O Ponto Zero da Revolução: Trabalho Doméstico, Reprodução e Luta Feminista* (publicado no Brasil em 2019 também pela editora Elefante), Federici consolida-se como uma das principais teóricas e militantes pelos direitos das mulheres e pela desconstrução da ideia de trabalho doméstico como natural ao corpo feminino e à feminilidade. A escritora italiana tem atuação na militância e na teoria pelo menos desde a década de 1960, quando liderou, em conjunto com outras militantes, o movimento *Wages For Housework* (Salários para o Trabalho Doméstico) nos Estados Unidos, e também nas décadas seguintes, quando lecionou em universidades norte-americanas e nigerianas.

Desde a publicação do seu primeiro livro no Brasil, em 2017, sua presença nos debates sobre trabalho doméstico no país teve um crescimento significativo. Até então, apesar de sua grande relevância em ambientes acadêmicos de outros lugares, como nos Estados Unidos, a autora italiana não era um nome recorrente na produção brasileira sobre o tema. No Brasil, lideravam o debate autoras que são verdadeiros clássicos para o feminismo nacional, como Danda Prado, autora de *Ser Esposa: A Mais Antiga Profissão,* de 1979, Cristina Bruschini e Helena Hirata, pesquisadoras brasileiras que se dedicaram ao tema por décadas. Assim, este trabalho se propõe a analisar a maneira como Silvia Federici ganhou espaço no debate acadêmico feminista brasileiro desde 2017, e, ao mesmo tempo, qual espaço outras autoras perderam quando Federici entra em cena.

---

[1] Graduanda em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista no projeto "Trabalho doméstico, consumo e publicações feministas: uma história das apropriações dos livros de Silvia Federici no Brasil" sob orientação da Prof.ª Soraia Carolina de Mello e financiamento do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), no ciclo 2024-2025. E-mail: malucamilooliveira@gmail.com.

[2] Graduanda em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Participante voluntária no projeto "Trabalho doméstico, consumo e publicações feministas: uma história das apropriações dos livros de Silvia Federici no Brasil" sob orientação da Prof.ª Soraia Carolina de Mello e financiamento do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), no ciclo 2024-2025. E-mail: luiza_pfrota@hotmail.com.

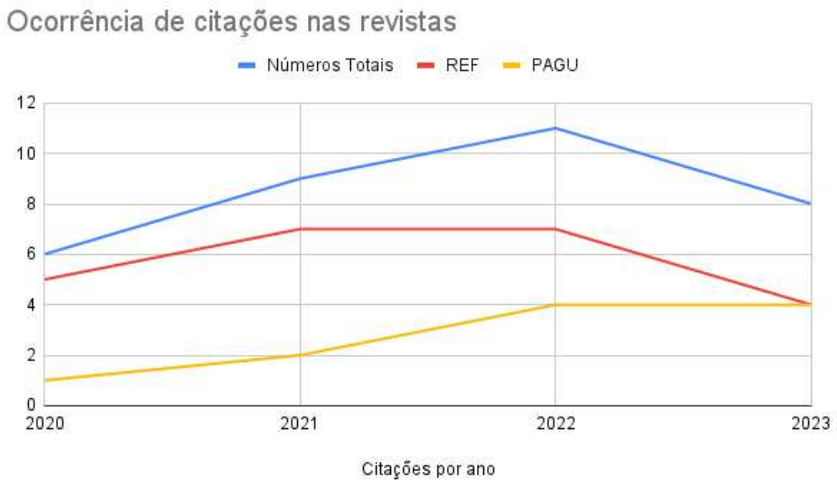
Com este objetivo, partimos da compreensão que as citações podem ser um indício da sua relevância nos debates feministas e na produção científica, compreendendo que o ato de citar é por si só um fator social. Assim, buscamos os artigos em que Federici foi citada em duas revistas centrais para a academia feminista brasileira: a Revista de Estudos Feministas (REF) da Universidade Federal de Santa Catarina e os Cadernos Pagu, da Universidade Estadual de Campinas, nas edições de 2020 a 2023. Este recorte temporal foi selecionado, considerando o tempo desde a publicação dos livros, a difusão deles no Brasil, seguido da submissão dos artigos até sua publicação.

Para a análise das fontes e a problemática aqui exposta como um processo histórico e social, utilizamos o debate sobre o cânone e os atravessamentos políticos do discurso para pensar a produção acadêmica brasileira, e quais hierarquizações surgem quando uma autora do Norte Global ocupa o lugar de referência que antes pertencia a mulheres de outras localidades do saber (Haraway, 2009).

Sobre a pesquisa

Nossa análise se deteve a 12 artigos publicados nas revistas selecionadas no período entre 2020 e 2023. Os textos foram escolhidos após uma série de filtros postos sobre a amostragem inicial, que demonstraram estes 12 serem os mais adequados para a pesquisa. Para chegar a esse número, primeiramente, selecionamos os artigos que possuíam alguma citação da autora no texto, totalizando em 32 artigos; na sequência, aqueles que passaram pelo primeiro filtro, foram separados em duas categorias: os que debatiam trabalho doméstico e os que não debatiam. O gráfico abaixo mostra as ocorrências dos artigos por ano em cada revista, demonstrando a crescente ocorrência das citações da autora nos trabalhos publicados no Brasil.

Gráfico 1 - Ocorrência de citações nas revistas

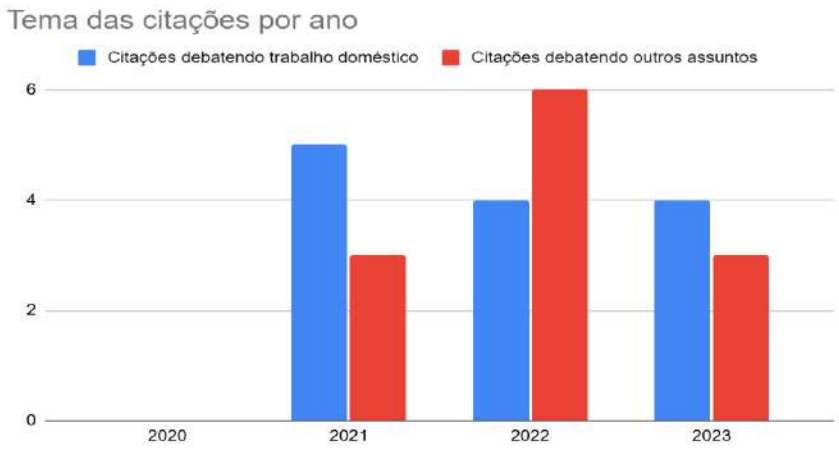


No que tange ao recorte do trabalho doméstico, para fazer essa seleção, buscamos conceituar o tema a partir do debate feminista em torno do assunto (Mello, 2016). A noção de trabalho doméstico pode ser muito ampla, incluindo aspectos muito diversos, e ao mesmo tempo divergentes entre algumas autoras. Por isso, é importante esclarecer os conceitos utilizados para classificar quais citações tratavam-se ou não de debates sobre o trabalho doméstico. Em um âmbito mais restrito e mais óbvio, o trabalho doméstico, ou o trabalho de

cuidado, como apontam algumas autoras (Mello, 2016, p. 49-51), pode ser entendido como as tarefas realizadas geralmente por mulheres, dentro do ambiente familiar e gratuitas. Debates mais recentes, entretanto, incluem ainda uma grande lista de atividades para além das tradicionais que estão calcadas na chamada divisão sexual do trabalho, uma relação assimétrica em que tudo o que for trabalho reprodutivo está relacionado à feminilidade e à função da mulher e, portanto, diante das desigualdades de gênero, mais desvalorizado. Para a autora Cristina Bruschini (2008, p. 70-71 *apud* Mello, 2016, p. 43), os afazeres domésticos se dividem em blocos distintos que incluem a prestação de serviços físicos e psicológicos, a administração da unidade doméstica e a manutenção da rede de parentesco e de amizade.

Assim, a partir dos conceitos expostos e dos filtros que elaboramos, foram selecionados os 12 artigos usados na próxima etapa da nossa pesquisa.

Gráfico 2 - Tema das citações por ano



Na sequência, analisamos as informações obtidas com o objetivo principal de buscar interpretar as relações de poder presentes na maneira como a autora é citada. Para isso, submetemos os textos a filtros que apontavam se, ao ser referenciada em discussões sobre trabalho doméstico, sua obra aparece de maneira isolada, pontualmente detida à citação, ou se é debatida e relacionada com outras autoras. E, mais do que isso, qual a nacionalidade das outras autoras que são citadas, considerando que existe uma geografia de produção de saberes atravessada por relações de poder, que nos propomos no projeto a analisar.

Considerando os pontos que buscamos observar nos textos, percebemos que a forma cono as autoras dos textos analisados usam a obra de Federici se dá, na maioria das vezes, de maneira restrita. Dos 12 artigos analisados, em 5 deles as citações possuem algum tipo de conexão com a continuidade do texto, sendo utilizados principalmente como aporte teórico para desenvolver as ideias das autoras, balizados pelos recortes necessários de forma que encaixe no contexto analisado. Nos outros 7, a citação fica detida nela mesma, não havendo diálogo com outros autores ou ideias que constroem a argumentação. Os números se repetem ao analisar as autoras que debatem trabalho doméstico em casa um dos artigos. Percebemos que as autoras latino-americanas compõem uma minoria, sendo que em 7 artigos a maioria é de origem do Norte Global e os 5 restantes tem maioria do Sul Global. Quando cruzamos esses dados ao longo dos anos, obtivemos os seguintes quadros:

Gráfico 3 - Diálogo das citações com o restante do texto por ano

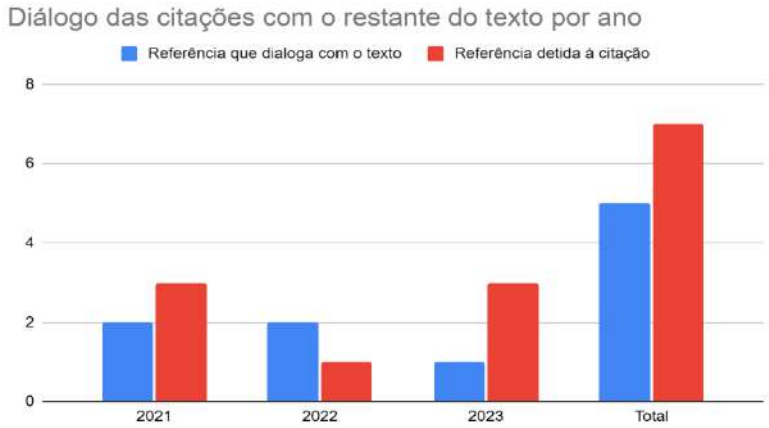
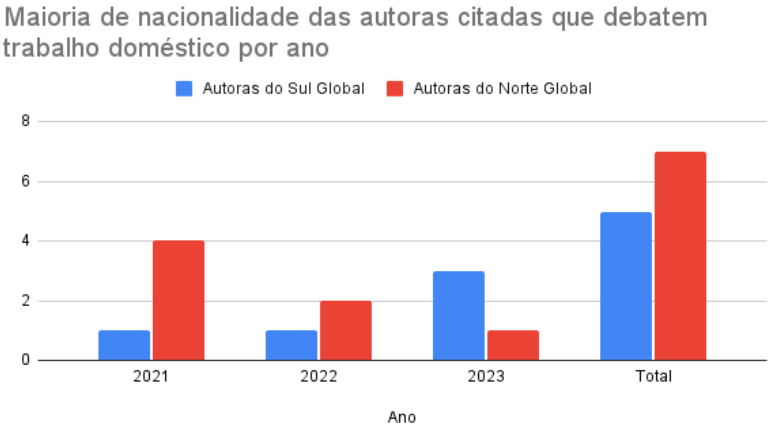


Gráfico 4 - Maioria de nacionalidade das autoras citadas que debatem trabalho doméstico por ano



Quanto à ocorrência de textos cuja citação dialoga com o restante do trabalho, observamos que as mudanças não respeitaram algum tipo de padrão necessariamente. Já no segundo gráfico, percebemos uma mudança inversamente proporcional, pois os textos de maioria de autoras citadas do Sul Global se manteve estável nos dois primeiros anos havendo um aumento apenas no terceiro, enquanto os textos que tiveram maioria de autoras do Norte Global citadas obtiveram uma queda gradual com o passar do tempo.

Os dados demonstram, ainda, um isolamento das citações da obra da autora italiana, que levam a pensar que sua análise é suficiente por si só, sem a necessidade de debater com as especificidades de um contexto, como se suas ideias tivessem credibilidade suficiente para que não se elabore mais a respeito. Ou ainda, podemos pensar nesse isolamento compreendendo que o nome de Silvia Federici seja uma resposta "fácil" para se debater trabalho doméstico, utilizada como referência primordial pela sua relevância dentro do campo de estudos. A questão aqui proposta, portanto, é refletir se a publicação de *O Calibã e a Bruxa* no Brasil, traduzida para o português pela editora Elefante em 2017, provocou um impacto no peso e na presença que Federici tem na área, colocando-a em destaque em relação a outras autoras que já debatiam trabalho doméstico. Esse ponto se torna problemático ao passo que, uma vez citada de maneira única e suficiente, a perspectiva da autora é vista como algo absoluto que dispensa um olhar crítico ou a atribuição de recortes, pretendendo um saber totalizante. Enquanto a menor ocorrência de autoras da América do Sul e a ausência de autoras da Ásia e da África debatendo trabalho doméstico pode demonstrar o silenciamento/invisibilização

dessas pesquisadoras do Sul Global, cujos lugares são tomados por outras — majoritariamente do Norte.

Relações de poder

A análise posta demonstra que as ideias de Silvia Federici têm ocupado um lugar considerável na produção científica feminista no Brasil. Na sequência, buscamos pensar que lugar é esse e o que ele significa nesse contexto. A forma como a autora é situada nos artigos analisados faz questionar acerca do papel canônico que ela vem ocupando dentro da literatura feminista, o qual é permeado por complexas relações de poder. Assim, pretendemos visualizar a problemática sob a ótica das dinâmicas de dominação acerca da linguagem e da literatura como fator social, sempre pensando esses fatores em diálogo com a questão do cânone e dos usos da autora italiana nas pesquisas brasileiras.

A presença da obra de Silvia Federici no Brasil, com a sua tradução e publicação nacional em 2017, faz parte do que Claudia de Lima Costa entende como tradução cultural, ou seja, os "processos de apropriação pelos quais passam as migrações discursivas das teorias em suas variadas rotas" (Costa, 2009, p. 208 *apud* Mello, projeto, p. 5). Assim, buscamos entender quais os caminhos que se dão as relações de poder que envolvem a citação da autora italiana no Brasil. Fazer isso através dos dados sobre suas citações em revistas acadêmicas é uma maneira de entender como se dá o consumo e apropriação dos livros da autora no país. Se pensamos a tradução e publicação destes livros a partir de um ponto de vista social e de problematização, podemos atribuir o fato de que a disseminação de ideias e visões de mundo é por si só um elemento social imerso em relações de poder do seu tempo. Como isso se mostra, portanto, quando há um crescimento no uso de uma autora italiana em uma área que o Brasil não deixa a desejar?

Para isso, utilizaremos aqui o debate sobre cânone, tão caro para a área dos estudos literários, como uma forma de interpretar o fazer científico, a publicação e a circulação de suas ideias. O assim chamado *cânone*, esta espécie de pedestal que implica um processo de seleção e exclusão determinado por pares, pode ser abordado a partir de diversas lentes, em diferentes contextos. É certo que o processo de seleção dos grandes nomes da literatura e, consequentemente, todos os outros que cairão no esquecimento, está diretamente ligado às relações de poder do contexto em que está inserido, já que a literatura é por si só um fator social. Como nos mostrou os estudos de Michel Foucault (Reis, 1992, p. 69), todo discurso é uma forma de violência, já que é uma visão imposta ao mundo e à sua realidade. Pensando dessa maneira, podemos entender noções como linguagem, cultura, escrita e literatura (Reis, 1992, p. 68) como fatores sociais e históricos, que escondem por trás da sua aparente neutralidade relações e disputas de poder.

Como afirma Claudia de Lima Costa e Sonia E. Alvarez, "um cânone feminista é construído por um mercado transnacional" (Costa; Alvarez, 2013, p. 581; Costa, 2012, p. 57 *apud* Mello, 2024, p. 3). Assim, pensar a produção de Silvia Federici e o espaço que ganha na produção científica feminista brasileira pode nos ajudar a problematizar quais interpretações são as dominantes naquilo que se lê e que se escreve. Se toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, geográfica, de classe, de gênero, de raça e institucional (Reis, 1992, p. 86), quais relações atravessadas pelo poder aparecem e estão sendo disputadas nos debates aqui analisados?

No âmbito da linguagem, as dinâmicas de poder se apresentam de forma subjetiva, e é através desse recurso que discursos se constroem e acabam ocupando determinados locais

simbólicos. Apesar de naturalizada, a linguagem não é natural, mas sim uma dimensão simbólica construída culturalmente, atravessada pelas mais diversas questões humanas, políticas e históricas de cada contexto, configurando uma ferramenta de poder, uma vez que demonstra uma série de intenções implícitas (Reis, 1992, p. 66). A escrita, enquanto uma faceta da linguagem, configura um mecanismo de poder que na maioria das sociedades ocidentais está estritamente ligado à dominação e propagação de determinados saberes e apagamento de outros. Em alguns momentos legitimados por instituições como a Igreja e em outros pela Universidade (dentre outros espaços institucionais), a canonização do saber é responsável por firmar ideologias que correspondem às intenções de grupos possuidores de suas próprias subjetividades, que são recebidos e apropriados por outros grupos também sujeitados às suas próprias particularidades (Reis, p. 69).

Nesse sentido, a literatura pode ser percebida como um campo de disputa, e o cânone literário como a definição de um ponto de vista "superior", que se sobrepõe aos demais. Essa dimensão de domínio e subalternidade pode ser analisada através de diferentes ângulos. Nesse caso, o recorte geopolítico Norte/Sul Global se torna adequado para pensar o impacto dos usos de uma autora italiana, radicada nos Estados Unidos, por pesquisadoras latino-americanas. Ao mesmo tempo, o cânone está ligado às relações sociais do seu meio mais estrito: estar dentro das normas e ser aceito é também estar bem com seus pares. A canonização é construída a partir de rituais de aceitação de autores e autoras entre si, que não deixam de ser atos de sociabilidade que se dão em diferentes níveis e, por essa razão, nem todas as autoras têm acesso às mesmas oportunidades de ter a chance de passar pelo crivo do seu meio.

De maneira resumida, ser ou não respeitada não é um fator dado, tampouco dependente exclusivamente da qualidade da produção científica ou literária: ter o seu trabalho respeitado e legitimado pelo seu meio e pelo seu tempo é, acima de tudo, uma questão ideológica. As feministas têm sido um grupo ativamente crítico das construções não só da literatura, mas também das ciências e suas pretensões "objetivas". Muitas discussões surgem com o objetivo de problematizar o ponto de vista "infinito" e universal que o saber científico pretende transmitir — sempre "homem" e "branco" —, enquanto outros saberes são tidos como frutos de interesses especiais de grupos especiais, como se aquele produzido pela ciência não partisse também de um lugar específico. Para nos ajudar a melhor pensar essa questão, Donna Haraway (2009) defende a categoria de saberes localizados como uma proposta que busca não engajar o argumento de uma ciência neutra e tampouco relativizar toda produção. Ela destaca a importância da perspectiva parcial e de admitir que todo conhecimento é limitado pela sua localização social, sendo impossível alcançar uma transcendência entre sujeito e objeto. Admitindo a localização da perspectiva, "podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver" (Haraway, 2009, p. 21).

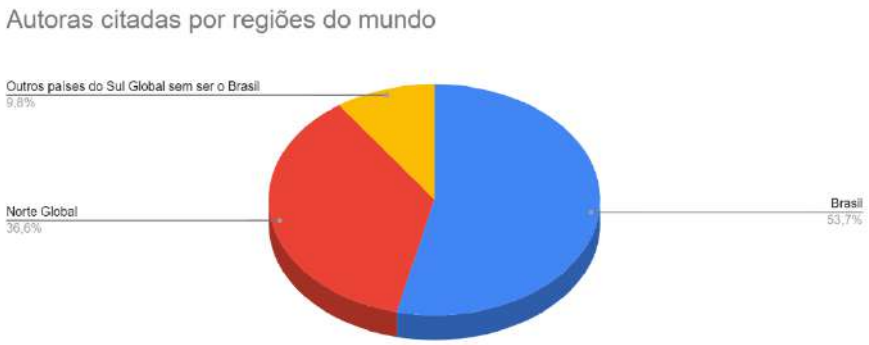
Pensar também a ciência como um fator social nos permite ter um olhar mais consciente sobre aquilo que lemos, discutimos e reproduzimos, não com o objetivo de negar qualquer tipo de conhecimento científico por ser de uma localização mais ou menos justa, mas reconhecer que se trata de um saber limitado pela sua parcialidade. Existe uma espécie de consenso que, partindo do ponto de vista de uma ciência não neutra, a perspectiva dos subjugados seria o lugar de mais privilegiada visão — "a visão é melhor abaixo das brilhantes plataformas espaciais dos poderosos" (Haraway, 2009, p. 22) —, já que possuem a possibilidade de compreender a realidade a partir da periferia. Mesmo assim, essa posição não está isenta de reavaliação crítica, de decodificação e até mesmo desconstrução. Afinal, não existe o ponto de vista perfeito, até porque não há como participar de todas posições

privilegiadas de visão de maneira simultânea ou ideal. Mais uma vez, trata-se da importância da localização do saber e quais possibilidades de visão ela inclui ou elimina.

Assim, quando falamos sobre uma produção feminista, quase em totalidade produzida por mulheres, que outros tipos de hierarquias e relações de poder surgem nessa possibilidade de visão? Quando Federici é citada, quais outras visões de mundo são excluídas? Nossas análises buscaram responder a essa pergunta. Quando o debate fica detido, ela é a única voz sobre o tema. E quando existem outras autoras debatendo: quem são elas e quais contrapontos podem apontar?

Os dados expostos anteriormente demonstram que o uso das ideias de Silvia Federici, quando se trata de trabalho doméstico, são feitos de maneira única e solitária, o que leva à hipótese dos pensamentos da autora serem tomados como saberes universais e autossuficientes: a maioria das citações analisadas não se comunicam profundamente com outros debates sobre o assunto (como fica claro no Gráfico 2, supracitado). Além disso, quando há diálogo, estes são realizados com outras autoras do Brasil e do Norte Global, mas raramente com outras autoras latino-americanas e do Sul Global de maneira geral, como demonstra o gráfico abaixo.

Gráfico 5 - Autoras citadas por regiões do mundo



Apesar da forte presença de brasileiras, o escasso diálogo com autoras de outros lugares do Sul Global e latino-americanas reforça essa ideia de que, quando se mostram necessárias referências estrangeiras, estas não são vozes subalternizadas, o que reproduz uma determinada visão científica dominante, uma vez que ignora os recortes necessários de cada contexto.

O que os pontos citados nos levam a questionar é se Silvia Federici vem ocupando um lugar canônico na literatura feminista. Quando se trata de gênero, historicamente muitas autoras mulheres acabaram se adaptando ao cânone masculino na tentativa de serem reconhecidas e respeitadas na mesma medida (Muzart, p. 87). O uso das ideias de Silvia Federici de forma isolada e autossuficiente configura um indício de canonização da filósofa italiana. O argumento se sustenta na medida em que se nota uma espécie de tentativa de validação dos trabalhos desses sujeitos do Sul Global (que publicaram nos periódicos) por meio do uso de uma pensadora consagrada do Norte, de forma paralela ao que as mulheres escritoras fizeram em relação aos homens em outro momento. Essa problemática pode ser entendida como um mecanismo que se retroalimenta e que está inserido dentro de um sistema cujas crenças estão organizadas pelas relações de poder herdadas de um período colonial longo e violento, e que se mantêm na geopolítica contemporânea através da colonialidade, da qual a produção científica não está isenta.

Partindo do princípio que a linguagem pode ser entendida como uma ferramenta de poder, qual visão de mundo as revistas estão perpetuando? Para Foucault (2002), poder e verdade são aspectos profundamente relacionados através dos discursos que são expressados em dimensões como a fala e a escrita (Ferreirinha e Raitz, 2010). Nas sociedades ocidentais, as instituições — leis, ciência, etc. — buscam se apoiar na verdade e vice-versa, havendo historicamente um compromisso com o discurso verdadeiro (Foucault, 2002). Cabe aqui, portanto, pensar em como essas dinâmicas de poder se dão dentro da esfera da produção científica feminista, e é justo refletir quem nesse universo possui o privilégio da verdade e porque algumas autoras sim e outras autoras não.

Ainda sobre o pensamento foucaultiano, um dos princípios de rarefação do discurso é a autoria dele (Foucault, 2002). Diferente das falas do dia a dia, a literatura, a ciência e as demais formas discursivas que se dão através da escrita, possuem um autor, e esse lugar de autoria implica em uma autoridade sobre o assunto. Nas comunidades ocidentalizadas, saber quem é o autor de determinado texto é de extrema importância para a compreensão de quem lê, pois essa informação possui todo um conjunto de significados acerca do conteúdo da obra (Foucault, 2002). Essa ferramenta de rarefação do discurso através da sua autoria é fundamental para ajudar a compreender como se dão as hierarquias dentro da literatura feminista. A análise feita anteriormente, demonstra que a maioria das autoras estrangeiras citadas para debater trabalho doméstico no Brasil, nos artigos que citam Federici, são de origem de países do Norte Global. Esse evento não se dá pelo fato de elas terem mais conhecimento sobre o assunto, mas sim, devido ao poder que seu privilégio geopolítico oferece. O mesmo vale para pensar a utilização das citações de Silvia Federici. A forma como seu discurso é validado academicamente, faz com que o conteúdo de sua teoria tome uma forma universal ao passo que seu lugar social está implicado em uma posição privilegiada em relação às outras mulheres que pesquisam o mesmo assunto.

Os debates trazidos aqui servem para demonstrar como essas relações de poder se dão e atravessam a literatura científica feminista brasileira, ainda que com um recorte específico. O exposto permite refletir que a ascensão das citações de Silvia Federici no debate sobre trabalho doméstico acontece devido a uma série de fatores sociais que levam ela a ocupar esse lugar. Nesse sentido, a posição canônica de um autor traz consigo um apanhado de significações que refletem na realidade onde seu discurso é proferido, e esse aspecto se torna digno de atenção à medida que outras vozes são silenciadas nesse processo.

Conclusão

A maneira como se dá a presença do nome da autora italiana nos periódicos feministas brasileiros guiou essa pesquisa. Os casos em que Federici é citada em diálogo com outras autoras do Sul Global, por mais que não sejam a maioria, tem um aumento relevante ao longo dos anos, como demonstra o Gráfico 4. Nestes casos, Silvia Federici é utilizada como mais uma voz que conversa com outras autoras que partem de localidades do saber distintas, e possivelmente, com contribuições também distintas ao debate presente no texto. Nesta situação, podemos interpretar que há uma espécie de "antropofagia" das ideias da autora italiana, que são utilizadas como base para a construção de um pensamento próprio, mas que não se resumem a ela. Assim, a ideia de "canonização" da autora, colocada enquanto voz única no debate sobre trabalho doméstico, não é um processo absoluto, dado, e muito menos linear, mas sim tomado por disputas de poder de diversos agentes.

Assim, estudo demonstra que há um processo de tradução cultural das ideias de Federici no Brasil, e esse processo se dá permeado por questões muito mais complexas do que apenas a aceitação pura e simples das suas ideias, mas também através de meandros assimétricos, que não necessariamente correspondem a uma resposta fácil, nem de uso passivo, nem de rejeição absoluta.

O exposto permite que digamos que o cânone na literatura científica se dá diante de atravessamentos que dão forma a esse universo. Que a ciência não é neutra já está claro, mas quando dados são trazidos essa realidade se torna mais palpável. Perceber que dentro da literatura feminista existe uma dominação das autoras do Norte diante das autoras do Sul possibilita que vejamos a produção acadêmica como esse lugar intrincado por relações de poder, dinâmicas de exclusão e disputas de interesses. A não neutralidade da ciência, da literatura feminista e do cânone literário, são pontos sobre os quais as pesquisadoras e os pesquisadores precisam estar sempre conscientes para que o campo científico seja uma ferramenta emancipatória e justa, e não excludente e difusora de um discurso dominante.

Referências

FERREIRINHA, Isabella Maria Nunes; RAITZ, Tânia Regina. As relações de poder em Michel Foucault: reflexões teóricas. **Revista de Administração Pública**, Rio de Janeiro, v. 44, n. 2, p. 367–383, mar./abr. 2010.

FEDERICI, Silvia. **O Calibã e a bruxa:** mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **Ponto zero da revolução:** trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**.** Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** Tradução de Edmundo Cordeiro. São Paulo: Ciberfil - Literatura Digital, jul. 2002.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, n. 5, p. 7-41, 2009.

MELLO, Soraia Carolina de. **Discussões feministas na imprensa para mulheres: Revista Claudia e o trabalho doméstico (1970-1989).** Tese (doutorado em História) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

MELLO, Soraia Carolina de. **Trabalho doméstico, consumo e publicações feministas:** uma história das apropriações dos livros de Silvia Federici no Brasil. Projeto de pesquisa – Universidade Federal de Santa Catarina, Departamento de História, Florianópolis, 2024.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. **Anuário de Literatura**, v. 3, n. 3, p. 85-93, 1995.

REIS, Roberto. Cânon; TELLES, Norma. Autor+a. In: JOBIM; , José Luis (org.). **Palavras da crítica:** tendências e conceitos no estudo da Literatura. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 45-92.

“UMA QUESTÃO DE EDUCAÇÃO”: REFLEXÕES SOBRE CONTROLES DE GÊNERO E FEMINICÍDIO EM *CONTOS DE AMOR RASGADOS*, DE MARINA COLASANTI[1]

“Uma questão de educação”: Reflections on Gender Controls and Femicide in *Contos de amor rasgados*, by Marina Colasanti

Nathan dos Santos Francisco[2]
ORCID:0009-0001-9015-1587
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Introdução

Alguém fechou a torneira da memória
que agora só me entrega metade da história
(Marina Colasanti)

A epígrafe acima foi retirada de uma palestra de Marina Colasanti proferida na Faculdade de Formação de Professores da UERJ, no ano de 2019, sobre seu livro "Hora de Alimentar Serpentes". Naquele ano, a obra em questão era leitura obrigatória para a realização do vestibular da universidade. Na ocasião de sua fala, a autora também fazia referência ao projeto escritural do livro *Contos de amor rasgados* (1980). Na esteira da epígrafe podemos pensar que uma memória rasurada é a do Brasil. Permeada de narrativas reescritas, recontadas, remodeladas, desfiguradas e de incontáveis tentativas de modificar e reestruturar a história, e por conseguinte a realidade, sob uma ótica outra, a ótica do patriarcado. Quando em um espaço intelectual, como o espaço escolar, por exemplo, nos propomos a dizer e pensar sobre gênero partindo de um viés feminista, estamos imediatamente subvertendo aquilo que historicamente vem nos sendo ensinado/imposto acerca dos corpos, suas subjetividades e seus papeis sociais.

No caso particular dos corpos femininos, sejam eles cis ou trans, o que nos tem sido ensinado, de forma majoritária, nos espaços escolares, no âmbito social e cultural, perpassa uma visão biológica e sexista de divisão de corpos, ou seja, um binarismo. Adotar uma perspectiva de gênero e suas interseccionalidades com variados marcadores sociais para pensar a formação sociopolítica e educacional de uma dada comunidade, como o Brasil, nos possibilita compreender e questionar os modelos de identidade eurocêntricos e hegemônicos impostos em países colonizados. Diante disso, a crítica feminista oferta conhecimentos acerca da estrutura sistêmica a partir da qual diversas formas de opressão, a exemplo do patriarcado, foram instruídos e propagados em diferentes contextos do mundo, como nos países do Sul global, e o quanto é prejudicial para o corpo social porque cria imaginários e modelos em torno das formas de ser, sentir e agir.

[1] Este texto é resultado de uma pesquisa desenvolvida no PIBIC-UFMS, financiada pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, sob a orientação da Professora Doutora Geovana Quinalha de Oliveira.

[2] Graduando de licenciatura em Letras Português e Inglês pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. E-mail:

A vil manipulação de identidades e corpos, empreendida pelo sistema patriarcal, tem se mostrado ainda mais prejudicial para aqueles que se encontram em um processo inicial de construção identitária, ou seja, crianças e adolescentes. No caso específico da educação de crianças e jovens a imposição de papéis de gênero é totalmente absurda porque limita e molda os sujeitos a depender do sexo biológico, sem levar em consideração nenhuma de suas subjetividades/desejos. Como bem pontua Chimamanda Adichie (2014, p. 26), nunca devemos dizer a uma menina, por exemplo, que ela deve fazer ou deixar de fazer algo simplesmente porque ela é menina. Esse tipo de camisa de força empregada nas crianças não permite que elas possam explorar e alcançar todos os seus potenciais. A autora afirma, ainda, que os estereótipos de gênero são tão profundamente incutidos em nós e que é comum os seguirmos, mesmo quando vão contra nossos verdadeiros desejos, pois é muito difícil desaprendê-los (2014, p. 28).

Contudo, apesar das dificuldades em "virar a chave" de uma prática hegemônica de controle de gênero, esta não é uma tarefa impossível. O espaço escolar, por exemplo, é um aliado potencial na construção de formas alternativas, disruptivas e de enfrentamento desse tipo de desafio porque ele é um lugar de construção social e pessoal por excelência. Uma educação libertadora, inclusiva e que respeite os direitos humanos deve criar metodologias para " (...) o entendimento de que há diversas possibilidades de se performar o gênero, se construir, ser/estar/atuar na sociedade" (Silva e Costa, 2008, p. 56). A este respeito é importante salientar, ainda, que discutir "(...) gênero envolve perceber as inter-relações entre masculino e feminino atuando nas subjetivações dos sujeitos e muitas vezes escapando da tal composição binária que põe em oposição masculino e feminino" (Silva e Costa, 2008, p. 61).

Ainda sobre o movimento de "virar a chave", no miniconto, "Enfim, um indivíduo de ideias abertas", a autora inicia o prólogo de *Contos de Amor Rasgados* (1980) de modo a incitar leitores e leitoras a pensarem na literatura como lugar autônomo, livre de paradigmas, ou seja, enquanto um cosmo marcado pela abertura à reflexão crítica em torno do próprio objeto literário e sua recepção: "(...) percebeu que a cabeça lentamente se abria" (Colasanti, 1980, p. 9). Na esteira desse pensamento proposto pela ficção de Colasanti, é possível compreender a autorreflexão engendrada na leitura de seus textos como o primeiro momento para a quebra de diversos conceitos compreendidos, ao longo dos tempos, como cristalizados, a exemplo dos papéis sociais forjados para homens e mulheres. A respeito dessa relação entre sentidos corporais e reflexões, Henrietta Moore (2016, p. 295) afirma que "(...) o mundo que vemos, ao qual nossa experiência adere para, apenas futuramente, torna-se reflexão, ele já tem sua referência prioritária em nosso aparelho corporal posto em cena". A afirmação de Moore nos auxilia a compreender mais profundamente as palavras de Colasanti no início de seu prólogo: "A coceira no ouvido atormentava. Pegou o molho de chaves, enfiou na cavidade fininha, (...) virou a pontinha da chave em beatitude, à procura daquele ponto exato em que cessaria a coceira" (Colasanti, 1980, p. 9).

Em referência às discussões e reflexões sobre as violências de gênero, propomos uma experiência semelhante, na qual partimos daquilo que nos é mais íntimo, nosso próprio corpo, para, em seguida, voltarmo-nos às questões externas que, de forma direta ou indireta, influenciam a maneira como vivenciamos tais violências. Na breve narrativa apresentada por Colasanti, é traçado um percurso reflexivo que tem início no individual e se projeta para o coletivo; ou seja, a partir de um incômodo aparentemente pequeno e isolado, uma "coceira no ouvido", símbolo de dúvida ou inquietação, é possível alterar nosso modo de pensar e agir de forma crítica diante dos desafios compartilhados pela coletividade. Assim, buscamos aqui conhecer mais profundamente essa autora que, por meio de sua obra artística e literária, tem

contribuído para o debate crítico sobre as múltiplas experiências femininas, as diversas expressões de feminilidade e os modos de ser e existir das mulheres em contextos marcados pela dominação masculina. A autora, nascida na Eritréia em 1937, outrora colônia italiana, tece, em seu fazer literário, palavras como quem borda o tempo, entre fios de realidade que escavam e desvendam uma memória rasurada. Dentre suas diversas publicações, a pulsante sensibilidade da autora traz à tona uma realidade outra cujo olhar percorre a infância, o feminino e tudo aquilo que permeia as margens da sociedade. Uma mulher, escritora, tecelã de palavras, Mãe, artista plástica, Avó, e intelectual das letras, cria seus projetos-livros como alguém que conhece muito bem o peso e o poder das palavras.

Todas essas questões, até o momento levantadas, podem e devem ser debatidas na escola com o intuito de ofertar aos/as alunos/as as ferramentas necessárias para a construção de pensamentos críticos embasados em ideais de equidade e respeito às diversas e diferentes subjetividades, além de uma consciência feminista que busca tornar os espaços públicos e privados em lugares seguros para todos os corpos. Uma das práticas exitosas no âmbito escolar passa pela leitura e o debate do texto literário. Em diversos textos da literatura brasileira (romances, contos, poesias, peças teatrais etc), encontram-se temas que envolvem os controles de gênero e as violências perpetradas sobre o corpo feminino, a exemplo do livro *Contos de amor rasgados* (1980), de Marina Colasanti que reúne minicontos que são representativos de estruturas dicotômicas e desiguais de gênero formadas por diversas opressões e violências experienciadas pelo corpo feminino em nossa sociedade. Com uma linguagem potente, a autora se lança à prosa poética que traz consigo narrativas cujos temas perpassam o feminicídio e a violência doméstica perpetrados contra as mulheres, dentre outras temáticas que envolvem relacionamentos entre casais, como ciúmes, paixão, casamento e o espaço da casa. Seus minicontos expõem à superfície do pensamento crítico as relações hegemônicas de gênero constituídas pelo patriarcado cuja organização sistêmica definiu, e ainda define, lugares e papéis sociais para as mulheres e, por extensão, promovem as mais diversas violências de gênero.

As personagens femininas dos minicontos de Colasanti dialogam com a pluralidade das feminilidades e a forma como a estrutura sistêmica do patriarcado, ainda enraizado em nossa sociedade, oprime as mulheres independentemente das subjetividades que carregam. Ao lançar luz sobre o *modus operandi* da política masculinicista na manutenção de sua dominação, as subjetividades, histórias e as vozes de incontáveis mulheres são reunidas por uma prosa poética cujas tessituras manifestam posições críticas frente às configurações deste cenário. Assim, a autora, via ficção, problematiza e (re)apresenta as opressões e as violências sofridas pelas mulheres e pelo feminino. Nota-se, portanto, um trabalho de ressignificação de temas em relação às personagens femininas na literatura brasileira e de suas implicações e desdobramentos na realidade empírica, sobretudo quando se trata de questões voltadas para os direitos humanos e as políticas dos corpos das mulheres.

Para discutirmos todas essas questões, optamos por dividir esse texto em dois tópicos, o primeiro terá como fio condutor os debates e os estudos feministas em torno da operacionalização das narrativas imaginárias constituídas ao longo da história ocidental com vistas à perpetuação da dominação masculina. O segundo tópico tratará da análise crítica, pela perspectiva feminista, do miniconto "Uma questão de educação". É imperativo ressaltar que este texto apresenta um recorte de um projeto de pesquisa que abarca a leitura e análise literária de outros minicontos de Marina Colasanti dispostos no livro *Contos de amor rasgados.*

Uma perspectiva feminista sobre as regulações de gênero e violências contra as mulheres

Diversos debates feministas que se aglutinam em torno das diferentes violências contra as mulheres buscam historicizar e desvelar o *modus operandi* de discursos e práticas de controles sociais de gênero porque entendem que nelas se alocam uma linguagem da violência em relação aos corpos femininos. Os controles de gênero aos quais nos referimos — disseminados aos longos dos séculos na sociedade ocidental — constituem a política e a cultura do patriarcado e devem ser entendidas como um conjunto de padrões de comportamentos e pensamentos baseados no sexo, ou seja, em uma concepção essencialista do corpo cujos efeitos de linguagem criaram, e ainda criam, normas sociais, políticas e culturas que limitam as ações e os desejos das mulheres a uma visão invariável da "natureza". Todo esse arranjo narrativo de significações incide na ideia milenar — desenvolvida e atualizada no decorrer da história humana — de que as mulheres estão sujeitas a cumprirem comportamentos e expectativas inevitavelmente atreladas à imanência "natural" do seu corpo. Um corpo historicamente destinado à reprodução, ao cuidado e à submissão, como é o caso dos corpos das mulheres, foi reiteradamente imaginado como incompatível, por exemplo, para ocupar postos de poder e de intelectualidade porque tais encargos, supostamente, requerem "pulso firme" ou aquilo que se convencionou chamar de "virilidade", elogios e atributos cujas características foram alocadas como inerentes e exclusivas dos "homens cis" e suas masculinidades[3].

O discurso de uma pretensa "natureza feminina" foi, e ainda é arquitetado, com o propósito de alocar as mulheres em lugares de subalternidades nos estratos sociais, ou seja, lugares de sujeição, abandono, abuso e submissão, apesar dos mais diversos enfrentamentos de muitas mulheres no decorrer da história humana. Toda essa conjectura discursiva, cultural e política de traçar diferenças e hierarquias entre homens e mulheres, é originária da ideia fixa de que o sexo é determinante para atribuir ao feminino o tropo da "mulher natural", configurando, assim, uma relação direta entre mulher e natureza/domesticação/espaço privado, como bem pontua Rita Terezinha Schmidt (2012).

Por outro lado, ainda na esteira do pensamento das categorias conceituais de natureza e da cultura, discutidas por Schmidt (2012), constata-se a relação homem e cultura como representativa do processo social perpetuado em torno das masculinidades. Em outras palavras, a mulher estaria para a natureza assim como o homem para a cultura e a razão. Ao nosso ver, este modelo homogêneo de barreiras e diferenças binárias forjadas ao longo da história por discursos filosóficos, religiosos, culturais, científicos e políticos, persiste na atualidade direcionando os papéis sociais de homens e mulheres de diversas maneiras e com refinados engendramentos operacionais a depender de cada contexto, de cada nicho social e das novas ferramentas que vão surgindo, sobretudo aquelas ligadas às tecnologias.

O fato é que diante das experiências heterogêneas, das diferentes demandas de necessidades básicas, das diversas agendas, reivindicações e estratégias entre as mulheres, é preciso reconhecer alguns avanços na legitimação de leis do Brasil e na força de grupos feministas que têm, corajosamente, desenvolvido trabalhos de coalização nos ativismos, nos espaços acadêmicos, na política e no judiciário na defesa das mulheres e contra a misoginia, o racismo e todo tipo de preconceito. Tais conquistas e avanços, porém, não foram suficientes para erradicar a desigualdade, a discriminação, a opressão e as violências raciais e de gênero, por exemplo. Ainda experiencializamos a ausência de ações mais efetivas do Estado-nação na proteção das mulheres e suas variadas vulnerabilidades e uma observamos uma atuação tímida

da cultura política e educacional no sentido de fazer propagar o quanto as desigualdades e as violências são prejudiciais para o todo corpo social e todas as pessoas do país.

As questões até aqui discutidas oferecem elementos para continuarmos a pensar no modo como a dicotomia das categorias conceituais de natureza x cultura, como proposto por Schmidt (2012), foi constituída, propagada e atualizada no sentido de conceber narrativas que pudessem "justificar" o lugar "natural" da sujeição do feminino em todas as esferas sociais, ou seja, o lugar de um corpo de dominação do outro, sujeito a opressões, culpas e violências. Para Schmidt (2012), a relação entre razão e sentido, de certa maneira, reflete as relações de gênero que perpassam a rejeição do corpo da mulher:

> O método filosófico que consagrou a racionalidade e a objetividade como baluartes do saber moderno, legitimando a cisão mente/corpo a partir da premissa da superação de suas limitações epistemológicas por uma mente incorpórea, contribuiu decisivamente para uma essencialização ontológica do homem enquanto sujeito soberano do conhecimento, uma subjetividade autônoma e racional diante desse outro, o mundo objetificado de uma natureza que, via de regra, assume o estatuto do feminino (Schmidt, 2012, p. 4, grifo nosso).

Sob a ótica do empirismo prático, Francis Bacon, em sua obra *Novum Organum* (2017), assume a natureza como algo diretamente ligado ao feminino e que, portanto, necessita de controle, definição e dominação. Seu discurso consagra, ainda, a racionalidade sempre associada ao masculino e busca fundamentar a tomada e controle tanto da sociedade quanto do corpo da mulher. Nesta direção, é possível identificar traços de uma perspectiva adâmica, disseminada no imaginário social até os dias de hoje, cujas tessituras conferem ao homem total controle sobre a materialidade da natureza e, por conseguinte, sobre a mulher. Neste ponto da discussão, é necessário ressaltar que o feminino pode, em determinados momentos, se caracterizar como "(...) um conceito descolado da mulher enquanto realidade empírica" (Schmidt, 2012, p. 5). Pode-se notar que as violências de gênero não somente estão atreladas ao essencialismo do corpo da mulher, mas também à performatividade da feminilidade que lhes é imposta. Segundo Wittig (2023, p. 82), é preciso "(...) desassociar completamente 'mulheres (a classe dentro da qual lutamos) de 'mulher', o mito. Pois 'mulher' não existe para nós, é apenas uma formação imaginária, enquanto 'mulheres' são o produto de uma relação social." Nesse sentido, o agir feminino é articulado pelo discurso da dominação masculina como uma "natureza" que além de ser imposta é restrita à ideia biologizante de ser mulher. Sob a égide desse discurso, podemos identificar a feminilidade, ou sua falta, como um "estopim" para as violências que giram em torno da comunidade LGBTQIAPN +, tendo em vista a diversidade das maneiras de ser de cada indivíduo que nela se vê pertencente.

No livro *Feminismos no Brasil: memórias de quem fez acontecer* (2022) Branca Moreira Alves e Jacqueline Pitanguy trazem diversas citações de filósofos, juristas, escritores e sociólogos (todos homens) que explicitam a relação histórica da construção da narrativa subalternizante que subjuga as mulheres, a exemplo de frases como: "Existe um princípio bom que criou ordem, luz, e o homem, e um princípio mau que criou caos, escuridão e a mulher" (Pitágoras, C.570-495 a.C), "A natureza criou as mulheres para serem nossas escravas(...) elas são nossas propriedades (...) elas nos pertencem como a árvore que frutifica pertence ao jardineiro (...) que ideia louca demandar igualdade para as mulheres (...) as mulheres não são nada mais que máquinas de produzir filhos"(Napoleão Bonaparte, 1769-1821), "Deus criou Adão dono de

todas as criaturas vivas, mas Eva arruinou tudo." (Martinho Lutero, 1483-1546). Tais discursos comprovam que "nos grandes mitos fundadores da origem da humanidade a mulher é sempre a que transgride, acarretando maldições e castigos" (Pitanguy, 2022, p. 22).

Defendemos que todo esse imaginário em torno dos corpos femininos, até aqui enunciado, constitui bases importantes das regulações e controles de gênero e, por extensão, das violências perpetradas contra as mulheres. Nossa hipótese é a de que as normas sociais simbólicas apresentadas exercem um papel estruturante e nos leva a (re)pensar o espectro das diversas violências, como o feminicídio e a violência doméstica, enquanto um aglomerado de discursos culturais, simbólicos e políticos elaborados historicamente com vistas à dominação e sujeição das mulheres. Crimes como o feminicídio são, por exemplo, "(...) expressões de uma estrutura simbólica profunda que organiza nossos atos e nossas fantasias e confere-lhes inteligibilidade" (Segato, 2005, p. 270). Na esteira do pensamento de Segato, o feminicídio, definido como o assassinato de mulheres em razão do seu gênero, tem ganhado crescente atenção tanto na esfera pública quanto no meio acadêmico. A literatura, como espaço de reflexão e denúncia, tem se revelado como um campo fértil para a exploração desse tema, proporcionando perspectivas críticas sobre as causas, efeitos e, principalmente, sobre a invisibilidade social dessa violência cujos índices são alarmantes, como se vê diariamente nos noticiários e em dados apresentados, anualmente, pelo Atlas da violência, produzido pelo Ipea (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada), pelo Anuário de Segurança Pública, pelo Instituto Patricia Galvão, entre outras reconhecidas Instituições. No âmbito literário (e para além dele), Marina Colasanti traz à tona as diferentes facetas dessa problemática, como veremos no tópico 3 desta pesquisa.

Nesse sentido, reconhecer essas manobras da estrutura sistêmica do patriarcado aqui elencadas nos auxilia a compreender: 1) o modo de atuação das dinâmicas políticas nas opressões e violências perpetradas contra as mulheres; 2) o modo como a est(ética) do livro *Contos de amor rasgados* (1980) constitui narrativas cujos efeitos de formatação põe em evidência diversos códigos que perpetuam valores e ideais nocivos à manutenção do direito à vida das mulheres, como veremos mais detalhadamente no próximo tópico.

A literatura e a violência de gênero

Todas as questões até aqui apresentadas em torno do controle dos papéis de gênero exercido pelos engendramentos patriarcais podem ser vistas e discutidas por intermédio de diversos e diferentes discursos e produções culturais, a exemplo da literatura de Marina Colasanti e de muitas/os outras/os escritoras/es cujos projetos de existência artísticas põem em debate as opressões, as sujeições e as violências que ainda acometem as mulheres. No Brasil podemos citar nomes como Luiza Romão, Patrícia Melo, Adriana Lisboa, Sheyla Smanioto, Carla Negreiros, Nélida Piñon, Jennifer Clement, Aline Bei, Ana Elisa Ribeiro, Conceição Evaristo, Ryane Leão, Mel Duarte, Cidinha da Silva, Jarid Arraes, Eva Potiguara, Auritha Tabajara, Louise Erdrich, Eliane Potiguara, entre muitas outras. Neste tópico buscamos analisar como as composições textuais de um dos minicontos de Marina Colasanti que compõe o livro *Contos de amor rasgados*, a saber, "Uma questão de educação", tensiona estratégias est(éticas) voltadas à violência contra a mulher.

Uma forma de violência relevante em nossa reflexão é a narrada no miniconto *Uma questão de educação*, visto que tem raízes em uma "ameaça imaginária da honra masculina" e retoma a concepção de que "esposas são muitas vezes espancadas por infidelidades

imaginárias, o que torna a violência e a ameaça de violência mais eficaz como meio de controle social" (Moore, 2000, p. 39).

> Viu sua mulher conversando no portão com o amante. Não teve dúvidas. Quando ela entrou, decapitou-a com o machado. Depois recolheu a cabeça e, antes que todo o sangue escapasse pelo pescoço truncado, jogou-a na panela. Picou a cebola, os temperos, acrescentou água, e começou a cozinhar a grande sopa. Pronta, porém, não conseguiu comê-la. Ânsias de vômito trancaram-lhe a garganta diante do prato macabro. Nunca, desde pequeno, suportara a visão de cabelos na comida (Colasanti, 1980, p. 203).

No trecho que abre o miniconto acima, temos um narrador em terceira pessoa que retrata um homem que ao se deparar com a cena de sua mulher conversando com outro homem não pensou duas vezes ao julgá-la como infiel , "Viu sua mulher conversando no portão como o amante. Não teve dúvidas. Quando ela entrou, decapitou-a com o machado" (Colasanti, 1980, p. 203). Algo que chama a atenção neste trecho é o lugar escolhido para punir o suposto ato de infidelidade: o interior do ambiente doméstico. Diante desse cenário de violência doméstica é preciso destacar o paradoxo do espaço onde muitas violências ocorrem, isto porque, a casa, ou seja, o espaço que deveria abrigar é, muitas vezes, um lugar de tortura, opressão e morte. Neste caso, como afirma Lia Zanotta Machado, a casa se apresenta como um "espaço de poder desigual e de violência" (2014, p. 124). No decorrer deste miniconto, Colasanti recorre a uma estética insólita, que tangencia o horror, para descrever como o homem, "vítima de uma infidelidade", continua a torturar sua mulher mesmo depois de sua decapitação. "Depois recolheu sua cabeça e, antes que todo o sangue escapasse pelo pescoço truncado, jogou-a na panela. Picou a cebola, os temperos e começou a cozinhar a grande sopa" (Colasanti, 1980, p. 203). No entanto, o homem não consegue tomar a sopa, por um pequeno detalhe: "nunca, desde pequeno, suportara a visão de cabelos na comida" (Colasanti, 1980, p. 203). O miniconto expõe, de maneira paródica, um sujeito masculino que executa um assassinato a partir da concepção da honra e de retomada de uma suposta moralidade; ao jogar com esses valores, expõe uma crise entre valores pessoais e coletivos. Esta crise é "resultado do conflito entre estratégias sociais que estão intimamente ligadas a esses modos de representação" (Moore, 2000, p. 41), ou seja, para a personagem masculina do miniconto, os modos de ser portar ante a mesa e no momento da uma refeição valem muito mais do que o próprio ato de feminicídio. Nesse sentido, evidencia-se na narrativa de Colasanti o desnudar de normas simbólicas e sociais em torno da honra masculina e da fidelidade feminina, que expõe as contradições do sujeito masculino em crise com valores próprios da honra familiar e de normas sociais que prezam pelos bons costumes e pela moralidade (Machado, 2014, p. 107).

Diante da análise do miniconto de Marina Colasanti foi possível compreender que o feminicídio é plural quanto a sua perpetuação, seja ela política ou cultural, ou seja, atinge todas as mulheres. No que tange às violências domésticas, incontáveis mulheres são vítimas de violências de gênero e, assim como o agressor do miniconto de Colasanti, seus violentadores tendem a analisar suas rotinas, o horário em que saem do trabalho, quando vão buscar os filhos na escola, etc. Ardilosamente, buscam o melhor momento para atacar, e quando não o encontram em ambiente público, recorrem ao espaço doméstico. É comum que vítimas de violência doméstica tenham um tipo de relação familiar com seus agressores, essa forma de crime toma como base a opacidade do ambiente doméstico em relação às vistas da lei. Com

isso, cerca de 56% dos/as brasileiros/as, entrevistados/as pelo Instituto Patrícia Galvão, afirmam conhecer homens que cometeram violência contra uma companheira ou ex-companheira (Brasil, 2014, p. 56). Isto mostra que a violação do corpo da mulher tem se tornado cada vez mais normalizado à medida que dados, acima apresentados, revelam e constatam a ocorrência reiterada e histórica desse crime. "Existe uma correspondência direta entre a fabricação da cultura e da política patriarcal, que sujeita e oprime as mulheres, com a perpetração da violência de gênero". (Oliveira; Querobim, 2024).

Considerações

Todas estas questões, como vimos, foram debatidas por intermédio das reflexões provenientes do texto literário. Dessa maneira, pensamos a literatura como um lugar que congrega diversas e diferentes posições críticas, políticas e est(éticas) em relação ao modo como a sociedade se constitui e, por esta razão, defendemos a necessidade, cada vez maior, de disseminarmos, nos mais variados espaços, a leitura literária como possibilidade de enfrentamento e resistência a todo tipo de violência, a exemplo das violências de gênero que estruturam nossa sociedade.

Partindo do alerta de Colasanti, de que uma simples "coceira no ouvido" pode instigar a abertura da mente e provocar uma transformação crítica, é justamente esse o papel que a literatura pode assumir: o de interpelar nossas convicções e desnaturalizar narrativas consolidadas sobre gênero, corpo e violência. Ao longo deste trabalho, refletimos sobre como o projeto literário de *Contos de amor rasgados* tensiona normas sociais e culturais arraigadas, evidenciando o quanto a violência contra as mulheres está enraizada em estruturas simbólicas e históricas de dominação masculina. Retomando a metáfora da memória "rasurada" que abre este texto, podemos compreender a escrita de Colasanti como uma tentativa de reconstituir, com poesia e crítica, aquilo que foi silenciado, abafado ou mutilado ao longo da história das mulheres. Seus minicontos não apenas revelam as múltiplas formas de violência de gênero, como o feminicídio e o controle de corpos, mas também convocam leitores e leitoras a uma autorreflexão incômoda, mas necessária, que parte do íntimo em direção ao coletivo.

Diante disso, defender o espaço escolar como lugar privilegiado para esse tipo de leitura crítica se mostra fundamental. A literatura, nesse contexto, não é apenas um objeto estético, mas uma ferramenta de formação ética e política, capaz de promover a conscientização sobre direitos humanos, respeito às diferenças e valorização das múltiplas formas de existir. Assim, esperamos que essas discussões sejam expandidas e acrescidas de outros estudos sobre as relações de poder que estruturam as violências contra as mulheres e outros corpos dissidentes.

Referências

ALVES, Branca Moreira.; PITANGUY, Jacqueline. **Feminismo no Brasil:** Memórias de quem fez acontecer. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

BRASIL. IPEA. **Atlas da Violência 2023**. Brasília, 2023. p. 41–52.

COLASANTI, Marina. **Contos de Amor Rasgados**. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. **18º Anuário Brasileiro de Segurança Pública**. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2024. Disponível em: https://publicacoes.forumseguranca.org.br/handle/123456789/253. Acesso em: 22 fev. 2025.

FOUCAULT, Michel. ***A história da sexualidade–Livro I:*** *a vontade de saber*.Trad.de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GOMES, Carlos Magno. A estética da desregulação da violência doméstica em Marina Colasanti. *Interseções***: Revista de Estudos Interdisciplinares**. Rio de Janeiro, v. 21, n. 1, 2019. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/intersecoes/article/view/42308. Acesso em: 10 maio 2024.

INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. **Dados sobre violência contra as mulheres**. São Paulo, 2016. Disponível em: https://agenciapatriciagalvao.org.br. Acesso em: 16 ago. 2024.

LUGONES, Maria. Colonialidade e gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje:** perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 52-83.

MACHADO, Lia Zanotta. Perspectivas em confronto: relações de gênero ou patriarcado contemporâneo? In: SOCIEDADE BRASILEIRA DE SOCIOLOGIA (org.). **Simpósio Relações de Gênero ou Patriarcado Contemporâneo, 52ª Reunião Brasileira para o Progresso da Ciência**. Brasília: SBP, 2000.

MOORE, Henrietta L. Fantasias de poder e fantasias de identidade: gênero, raça e violência. **Cadernos Pagu**. Trad. Plínio Dentzien. Revisão: Adriana Piscitelli. Campinas, SP, n. 14, p. 13–44, 2015. Disponível em: https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8635341. Acesso em: 10 jun. 2024.

OLIVEIRA, Geovana Quinalha de; QUEROBIM, Ana Beatriz. Rompendo Silêncios: Vista Chinesa e o Crime de Estupro Contra as Mulheres. **Revista Línguas & Letras**. Cascavel: Unioeste, vol 25, n. 59.

PASINATO, Wânia. Feminicídios e as mortes de mulheres no Brasil. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 37, p. 219-246, 2011.

SANTOS, Júlio César de Carvalho. O gênero miniconto por uma perspectiva bakhtiniana. **Pesquisas em Discurso Pedagógico**. Rio de Janeiro, v. 2, 2016. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/28277/28277.PDF. Acesso 12/01/2015.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Para além do dualismo natureza/cultura: Ficções do corpo feminino. **Organon**. Porto Alegre, v. 27, n. 52, 2012.

SEGATO, Rita. ***Cenas de um Pensamento Incômodo:*** Gênero, cárcere e cultura em uma visada decolonial. 1. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

SEGATO, Rita. Território, soberania e crimes de segundo Estado: a escritura nos corpos das mulheres de Ciudad Juarez. **Revista Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 13, n. 2, p. 265-285, maio/ago. 2005.

"WHEN WE SEE WHAT WE ARE NOT MEANT TO SEE": ECOGÓTICO E TRAUMA EM *THE PEOPLE IN THE TREES*

"When we see what we are not meant to see": EcoGothic and Trauma in The People in the Trees

Janina Colen Torrens[1]
https://orcid.org/0009-0007-6552-9684
Universidade Federal do Paraná

O romance de estreia de Hanya Yanagihara, *The People in the Trees*, publicado em 2013, apresenta-se ao leitor como um artefato misterioso, uma narrativa grandiosa de uma mente igualmente genial e destruidora. Por meio das entranhas verdes e úmidas da ilha fictícia de Ivu'Ivu, com sua atmosfera sufocante, árvores sanguinolentas, e milhões de tons de verde, o leitor e o protagonista são forçados confrontar sua pequenez diante da natureza em sua forma mais pura. Para a mente de um homem ocidental, branco, cientista, isso se torna um ultraje. Como a floresta se atreve a não se subjugar a mim? Aos meus conhecimentos? À minha compreensão? Como posso fazê-la servir a mim? Ao se deparar com uma sabedoria milenar, como poderia o homem não usá-lo para seu próprio benefício? As consequências traumáticas da arrogância e ganância do colonizador são sentidas na pele, na mente, na existência do colonizado, mas também nas árvores, no chão, no oceano. O presente artigo tem como objetivo explorar as representações do EcoGótico e trauma no romance, tomando como ponto de partida as descrições da ilha de Ivu'Ivu, e dos traumas sofridos pelo personagem Victor. Além disso, ressalta-se a importância da autoria de Hanya Yanagihara dentro da esfera do grotesco na literatura feminina. Busca-se estabelecer uma relação entre as representações da natureza como ameaçadora, o pensamento colonial do protagonista, e as possíveis interpretações do trauma no romance.

Para tal, torna-se necessária uma descrição da narrativa. Nas páginas iniciais do romance, o leitor depara-se com uma série de notícias de jornal sobre o julgamento e prisão do renomado Dr. Norton Perina, acusado de abuso sexual por um dos seus filhos adotivos. Em seguida, o prefácio escrito por Ronald Kubodera estabelece a estrutura narrativa do romance: uma autobiografia de Perina, editada por seu colega e amigo, o próprio Kubodera, que tem como principal objetivo limpar o nome do protagonista. A partir daí, Perina inicia seu relato. Ele descreve sua infância e adolescência de maneira clínica e seca, sem grandes emoções. Isso estabelece um precedente para esse personagem, um homem da ciência, que não se desgasta com sentimentos mundanos, ele tem um objetivo em mente, e vai fazer o que é preciso para conseguí-lo. E qual seria esse objetivo? Perina deseja a grandeza, o renome, a glória.

Ao entrar na faculdade de Medicina, Perina passa a trabalhar em um laboratório de pesquisa de câncer, no qual lida com ratos, macacos e cachorros com uma frieza clínica exacerbada. É nesse contexto que ele é chamado para participar de uma expedição que mudará não apenas sua carreira, mas também o curso de muitas vidas. A expedição, liderada pelo antropólogo Paul Tallent, tem como objetivo encontrar uma tribo "perdida" no arquipélago fictício de U'Ivu, na Micronésia. Com pouca pesquisa ou preparação, Perina embarca nessa

1

empreitada. Na ilha de Ivu'Ivu, a floresta torna-se um dos personagens principais. Por meio de minuciosas descrições da mata, atmosfera, fauna e flora, Yanagihara estabelece uma ambientação inquietante e ameaçadora. Durante a busca, o grupo da expedição não apenas encontra a tribo que buscavam, mas também um grupo peculiar de indivíduos. Através de entrevistas, descobre-se que aquelas pessoas tinham centenas de anos de idade. Devido a um ritual da tribo, no qual uma tartaruga endêmica é consumida, o processo de envelhecimento físico se interrompe, porém o mental e psicológico continua. É nessa descoberta que Perina encontra a possibilidade de grandeza. Perina então rouba uma das tartarugas sagradas, a leva de volta para os Estados Unidos, e publica sua pesquisa: "*The Eternity Claim*". Ele é celebrado e louvado, ganhando o Nobel da Medicina. A partir de sua pesquisa, diversas empresas farmacêuticas passam a visitar a ilha de Ivu'Ivu em busca da tartaruga, e de qualquer recurso natural que pudesse ter um efeito semelhante. A ilha é completamente devastada.

Considerando este um processo não tradicional de colonização, também se torna relevante mencionar que não apenas os recursos naturais da ilha foram destruídos, mas também todas as estruturas sociais, econômicas e culturais dos nativos. Em face de um grande número de órfãos, Perina passa a adotar crianças da ilha. Com o passar dos anos, ele acumula dezenas de crianças que foram levadas de sua terra natal para serem criadas na mentalidade "civilizada" ocidental. Uma dessas crianças, Victor, não se contenta a ter sua origem apagada, e passa a se rebelar contra Perina, o que culmina na acusação de abuso sexual apresentada no início do romance.

A partir da descrição do enredo, é possível estabelecer os dois principais focos para o presente artigo: as descrições da floresta como representação do EcoGótico, e as manifestações de trauma colonial na ilha de Ivu'Ivu, e no personagem Victor.

Expressões do EcoGótico

É de consenso geral na comunidade científica que o impacto humano no ambiente e recursos do planeta Terra têm crescido exponencialmente desde a Revolução Industrial no século dezoito, e esse crescimento significativo representa um novo período geológico: o Antropoceno (Steffen, *et al*., 2011). Esse conceito permeia os estudos pós-coloniais ao modo que o homem 'civilizado' de nações colonizadoras se permite o direito inerente à exploração do 'outro', suas terras, recursos, vidas, e conhecimento. A conceitualização do colonialismo como uma ocupação justificada categoriza o ambiente como disponível para dominação, e com isso, se demonstra inerente às ideologias imperialistas. (Huggan, Tiffin, 2015). A relação entre colonialismo e ecologia é de extrema relevância para o presente trabalho, ao considerarmos a ideologia colonial apresentada pelo personagem de Perina. Suas impressões sobre a natureza, a ilha e os nativos servem como justificativa para o subsequente processo de devastação que ocorre.

Historicamente, seja na literatura, arquitetura, ou o conceito estético no geral, o gótico pode ser definido principalmente por "o domínio do passado sobre o presente, ou a invasão das eras 'sombrias' de opressão sobre a era moderna 'iluminada'."(Drabble, 2009, p. 422, tradução nossa). Dessa forma, o ambiente ou cenário, tipicamente castelos assombrados, criptas e recintos, constitui uma justaposição de uma imagem geral de decadência e ruína visível com os personagens principais, o domínio que o passado pode exercer sobre o presente. Assim, as ideias de mal e ambivalência também são elementos-chave no gênero gótico e em seus subgêneros, visto que são estilos de escrita enraizados na transgressão e inerentemente relacionados aos contextos sociais em que são escritos (Smith, 2007).

Dois dos principais conceitos teóricos relevantes para a discussão do Gótico e suas derivações são o Sublime e o Infamiliar. Edmund Burke, em seu trabalho *Philosophical Enquiry*, distingue o Sublime e a beleza. O Sublime se relaciona com "grandes sentimentos estimulados pela obscuridade e encontros altamente dramáticos com o mundo nos quais um sentimento de reverência é paradoxalmente inspirado por uma sensação de incompreensão" (Smith, 2007, p. 11). Já a beleza está relacionada com o decoro e valores sociais. Burke afirma que o exemplo mais explícito do Sublime é o medo da morte, se demonstrando como o sentimento perante algo maior que si mesmo (Burke, 1993). Além disso, contemplar o Sublime não inspira humanos a considerar sua existência como parte de um todo, mas sim reforça sua insignificância (Smith, 2007). O segundo conceito, o Infamiliar, ou *Das Unheimliche,* teorizado por Freud, se relaciona com a justaposição entre o familiar, e o estranho, "nada novo ou *alien*, mas algo que é familiar e estabelecido na mente que se tornou alienado dela através do processo de repressão" (Freud, 2003, p. 241, tradução nossa). Sentimentos de perigo, sensações elusivas e conturbadas de admiração, assim como o fenômeno do *déjà vu* fazem parte desse processo (Punter, 2007). Isso sugere um certo embaçamento dos limites entre o conhecido e desconhecido, no qual o indivíduo é forçado a se deparar com sentimentos reprimidos, e isso, aliado ao encontro com o Sublime, pode engajar as emoções subjetivas e ansiedades do leitor (Smith, 2007).

Tendo como base os conceitos apresentados, o subgênero do EcoGótico pode ser descrito como tendo em seu cerne a visão do Gótico por meio das lentes de ecocrítica e ecologia (Hughes, Smith, 2015). Diferentemente dos Românticos, a natureza na literatura Gótica propicia um espaço de crise, de estranhamento, ao invés de pertencimento. O conceito do Antropoceno tem um papel crucial nisso, ao modo que os temas de ecologia e ecocrítica se tornam cada vez mais presentes no cânone, juntamente ao pensamento decolonial. De acordo com Byrne:

> A ascensão dos textos literários e da crítica EcoGótica reflete a sensação de haver uma necessidade de abordar (...) a "ecologia mundial" da riqueza, do poder e da natureza do capitalismo global e suas encarnações neoliberais, onde o pensamento ecológico está ausente/reprimido e onde o gótico é um ponto de contato culturalmente significativo entre a crítica literária, a teoria pós-colonial e ecocrítica e os efeitos traumáticos dos processos políticos e econômicos globalizantes em diversos cenários locais. (Byrne, 2017, p. 4, tradução nossa).

Desse modo, o romance de Yanagihara converge conceitualmente na fronteira entre a crítica decolonial, e a ecocrítica, ao colocar Perina em face da força ancestral da natureza, que se demonstra muito mais poderosa que ele, e seu desejo de subjugá-la.

No romance, a primeira descrição de Ivu'Ivu é dada por Kubodera, ao afirmar que a ilha é igualmente linda e intimidadora (Yanagihara, 2013). A entrada da expedição na ilha é descrita quase como o ingresso em uma caverna, a selva imediatamente os envolve completamente, tornando a presença deles insignificante. Yanagihara descreve os sons de animais desconhecidos, a mistura de perfume e podridão, a ausência completa de brisa. O musgo e as raízes cobrem cada milímetro do chão. Perina é confrontado com o Sublime. As árvores são comparadas a estátuas, a selva é um castelo. A floresta é um monstro gótico por si só. Quando se trata de monstros e seres misteriosos na narrativa, também se demonstra

relevante discutir a tartaruga sagrada encontrada na expedição, a opa'ivu'eke. Na tradição gótica, a introdução de monstros e seres sobrenaturais, tem como função a advertência, já que essas criaturas representam o proibido, e a transgressão que evoca curiosidade e desejo (Botting, 2014). Perina, como um homem ocidental e do pensamento científico, não acredita no poder sagrado da tartaruga, e assim ela representa os mitos e tabus que Perina se sente desconfortável ao confrontar.

O grupo da expedição continua pela floresta, e a inquietude de Perina com as excentricidades do ambiente aumenta. A folhagem é tão densa que se torna impossível distinguir entre dia e noite, os insetos são grandes e barulhentos, e as frutas e animais que são consumidos como alimento enojam Perina. Ele anseia pela visão do céu. Essa descrição exagerada e minuciosa dos detalhes e elementos vistos na floresta pode ser examinada pela lente do EcoGótico. Perina está em face da "falta fundamental de interesse pela humanidade." (Yanagihara, 2013, p. 125, tradução nossa) por parte da natureza. Esses sentimentos de ambivalência e inquietude podem ser relacionados com os conceitos do Infamiliar e do Sublime. A selva é considerada uma prisão, desconfortável e claustrofóbica. Mais especificamente falando, de acordo com Freud (2003), o Infamiliar se manifesta quando o confortável é ameaçado pelo ressurgimento de medos reprimidos, e com isso, na floresta, Perina é forçado a confrontar sua própria pequenez, seu medo de nunca conquistar nada grandioso. Tudo naquele ambiente vai contra seus conhecimentos clínicos e científicos, e isso o amedronta:

> Ó Deus, pensei, nada nesta selva pode se comportar como deveria? As frutas precisam se mover, as árvores respirar e os rios de água doce ter o gosto do oceano? Por que nada precisa obedecer às leis da natureza? Por que tudo precisa apontar tão fortemente para a existência do encantamento? (Yanagihara, 2013, p. 134, tradução nossa).

O comportamento de Perina, porém, não é restrito ao ambiente da floresta. Byrne (2017) afirma a existência de três focos principais em que a visão depreciativa de Perina se manifesta: no laboratório, na selva, e em sua casa, na qual criou seus filhos adotivos. Seu olhar clínico é inseparável do seu comportamento colonial, Perina faz de tudo para atingir seus objetivos, sem se importar com quem ou o que é afetado no processo. No laboratório, ele performa experimentos brutais em ratos, macacos, e cachorros, com um comportamento completamente impessoal e, em momentos, cruel. Na selva, seu desprezo pela natureza e pelos nativos fica evidente. Após a devastação da ilha, Perina demonstra pouco a nenhum remorso pelas consequências de suas ações. E em sua casa, ele se considera o salvador daquelas crianças, e por isso, se sente no direito de fazer o que desejar com elas. De acordo com Byrne:

> O leitor é convidado a (...) refletir sobre os vínculos entre o olhar clínico que produz um laboratório experimental gótico, o olhar antropológico assombrado pela presença gótica de significados culturais indígenas que animam a paisagem da ilha, e o do lar doméstico do abusador, um espaço repelente de (des)alojamento que extrai sua lógica dos mundos colonial e clínico. (Byrne, 2017, p. 9, tradução nossa).

Assim, é possível concluir que as representações do EcoGótico no romance–estão intrinsecamente ligadas ao olhar colonial de Perina, que, por sua profunda arrogância e ganância, enxerga tudo aquilo que é diferente dele como inferior, dominável. Sua inquietude

com a floresta se origina de sua incapacidade de compreendê-la como algo que foge de seu controle. Perina, como um homem branco ocidental, quando em contato com um ambiente tão estranho para ele em tantos aspectos, é forçado completamente para fora de sua zona de conforto. Ele se sente no direito de explorar seus recursos naturais, pessoas, e conhecimento. Considerando o conceito do Antropoceno, cada vez mais, o sentimento de ambivalência em relação à natureza aumenta, ao passo que o impacto humano se intensifica. Perina é em grande parte responsável pela destruição da ilha, e sua ausência de remorso ou auto condenação é evidente, pois, para ele, tudo aquilo é justificável, em nome do progresso científico, assim como gratificação pessoal. Os traumas deixados na ilha e em seus filhos adotivos são de pouca importância para Perina.

Manifestações do trauma

A ilha de Ivu'Ivu

A grande descoberta de Perina, a possibilidade da vida eterna, não apenas lhe trouxe grande renome e prestígio, mas também causou a destruição em escala massiva da ilha de Ivu'Ivu. Ao levar a tartaruga nativa, juntamente com o grupo de indivíduos "imortais", Perina demonstra claramente seu senso de superioridade e apropriação. Após a publicação de sua tese, empresas farmacêuticas, botanistas, antropólogos, e cientistas das mais diversas áreas tomam conta da ilha, e a exploração passa a ser exponencial. Ao retornar à ilha pela primeira vez após a descoberta, Perina reconhece a escala da destruição praticada, até mesmo tendo a sensação de que a selva aparenta estar mais indulgente, os animais mais quietos. O que antes era um paraíso intocado pela ganância e dominação ocidental, agora representa uma transformação definitiva em comportamento, ambiente, e aura. De acordo com ele, a ilha foi "de ser um Éden para se tornar o que era, o que é: apenas mais uma ruína micronésia, outrora tão cheia de esperança, agora de alguma forma desagradável e embaraçosa" (Yanagihara, 2013, p. 371, tradução nossa). Após a completa extinção da tartaruga opa'ivu'eke, cientistas tentaram obter os mesmos efeitos usando qualquer planta ou animal nativo da ilha, causando também a extinção massiva de fauna e flora. Apesar disso, um novo meio para a vida eterna não é alcançado, considerando que o consumo da tartaruga interrompe apenas o envelhecimento físico, enquanto a mente continua a se deteriorar. Em relação à população nativa, seu destino também foi traumático, já que passaram a ter contato com o álcool, drogas, doenças, e principalmente com missionários cristãos, que desmantelaram as práticas e costumes locais.

O conceito de *slow violence* proposto por Nixon (2011) é de extrema relevância aqui, tratando-se de um tipo de violência que "ocorre gradualmente e fora de vista, uma violência de destruição atrasada que se dispersa através do tempo e do espaço" (Nixon, 2011, p. 2, tradução nossa). São formas de violência que não ocorrem de maneira momentânea e explosiva, mas sim de forma incremental, como mudanças climáticas, desflorestamento, e processos coloniais. Além disso, devido à tendência do Ocidente a prestar mais atenção em eventos trágicos e de escala instantânea, processos de *slow violence* tendem a passar despercebidos, ou serem popularmente ignorados. Similarmente, Byrne (2017) considera o processo de destruição da ilha de Ivu'Ivu como um 'ecocídio' causado por Perina, que em nenhum momento é culpado ou punido por seu crime.

Desse modo, o trauma sofrido pela ilha manifesta-se em sua devastação. A selva, descrita antes minuciosamente, com sua multitude de espécies, cores, seres, e detalhes, foi a

principal vítima da ganância ocidental. O conhecimento ancestral nativo substituído por evangelhos, a mata por pistas de pouso, e os nativos por cascas do que costumavam ser. Perina não demonstra remorso, apenas decepção de ter chegado tão perto da vida eterna, e a possibilidade ter lhe escapado:

> Devo contar-lhe sobre as recriminações, o desespero, o lamento pelos anos desperdiçados, os milhões de dólares gastos, a agonia de saber o quão perto estávamos da vida eterna e como ela mais uma vez nos escapou, todos os sonhos de piedade transformados em água escorrendo por um ralo de boca larga? (...) Devo contar-lhe sobre a tristeza da Pfizer, a consternação da Lilly, a agonia da Johnson & Johnson, a fúria da Merck? (Yanagihara, 2013, p. 364, tradução nossa).

Victor (ou Vi)

O processo de colonização da ilha de Ivu'Ivu desmantelou completamente as estruturas sociais, econômicas e culturais pré-existentes. Tradicionalmente, as crianças eram criadas de modo comunal, sendo cuidadas por toda a tribo, porém após os nativos serem introduzidos ao álcool, drogas, e variadas doenças, muitas delas foram abandonadas ou se tornaram órfãs. A cada visita à ilha, Perina leva crianças consigo para os Estados Unidos, muitas vezes trocando objetos ou dinheiro com os pais desesperados. Desse modo, Perina se vê como o salvador dessas crianças, dando-lhes a chance de uma vida melhor, longe de sua terra nativa devastada, dando continuidade aos seus comportamentos de superioridade e abuso. Com o passar dos anos, Perina adota dezenas de crianças, criando-as alienadas de sua cultura natal. Constantemente lembrando ao leitor que ele as salvou: "Diga o que quiser sobre mim como pai, mas você deve admitir que nunca exigi gratidão dos meus filhos, nunca exigi que eles me agradecessem ou se comportassem bem simplesmente porque eu os salvei." (Yanagihara, 2013, p. 412, tradução nossa).

O romance, porém, foca em uma criança em particular: Victor. Ele não foi o primeiro nem o último filho adotado de Perina, mas tornou-se o mais importante. Ao ser trazido aos Estados Unidos, Victor estava em péssimas condições de saúde. Perina considera ele o 'espécime' mais doente que ele já teve contato. Ele descreve minuciosamente as condições do corpo de Victor, as doenças, infecções, bactérias e secreções. Victor é representado como uma figura monstruosa, muito reminiscente da tradição Gótica do Grotesco. Além de sua condição física, seu comportamento também representa um grande desafio à Perina, que possui grande dificuldade em 'controlá-lo' e educá-lo, afirmando que: "Logo depois de adquirir Victor, percebi que teria que ensiná-lo a ser um humano." (Yanagihara, 2013, p. 392, tradução nossa). Perina faz uso de diversos métodos para obter seu objetivo, reforço positivo, negativo, violência, e carinho. Nada parece funcionar, Perina não consegue fazer com que Victor aja do jeito que ele deseja.

Com o passar do tempo, Victor passa a se rebelar mais abertamente contra Perina e seu desejo de o 'ocidentalizar', questionando principalmente a escolha de seu nome. Victor afirma que Perina está tentando *whitewash* as crianças e fazê-las esquecerem de onde vieram, e, em uma tentativa de se reconectar com suas origens, adota o nome Vi, por parecer mais reminiscente de um nome de Ivu'Ivu. O conflito entre Perina e Vi se agrava cada vez mais, com diversas punições e abusos psicológicos e físicos por parte de Perina. Perina chega a isolar Vi no porão por dia, sem comida ou contato com seus irmãos. Esses eventos culminam em

uma cena gráfica e violenta de abuso sexual, que é suprimida do manuscrito por Kubodera, o editor, mas depois adicionada como um anexo. Na cena, Perina afirma que Vi se tornou mais aquiescente com as ordens e métodos educacionais, por assim dizer, de Perina. Mas isso não durou muito. Um dia, Perina chega em seu escritório e vê que um pote de cristal que ele prezava muito havia sido quebrado por Vi. Perina vai ao quarto de Vi e o estupra violentamente. Nisso, ele retorna mentalmente aos seus outros 'meninos', que ele também abusou. Vi, um tempo depois, denuncia Perina por seus abusos, sendo que aquilo era uma prática recorrente de Perina, não apenas com Vi, mas com a grande maioria de seus filhos adotivos. Perina é então julgado e preso, mas passa apenas um curto período em reclusão. Após sua soltura, baseada no acordo que Perina buscaria tratamento psicológico destinado à pedófilos, ele e Kubodera fogem da sociedade. No epílogo, fica subentendido que o destino deles foi o arquipélago de U'Ivu, ou um ambiente semelhantemente isolado.

É possível estabelecer que o personagem de Victor, ou Vi, se demonstra como uma personificação do trauma e devastação causado por Perina. Tendo como base Fanon (2007), o trauma colonial é moldado pela violência e estruturas de opressão. Tomando Perina como o agente colonizador no romance, é possível perceber que seus métodos de opressão são baseados na violência e no terror psicológico com Vi. Não se trata aqui apenas de violência física, mas também os métodos de manipulação psicológica utilizados por Perina para 'educar' seus filhos adotivos. A constante ameaça de violência, abuso, humilhação e controle perpetua em Vi um estado de trauma psicológico, que, para Fanon (2007), é combatido apenas com mais violência e revolta por parte de Vi. A visão de Perina de que Vi é inerente inumano também faz parte disso. Fanons (2007) descreve como os europeus, ao descrever os nativos de nações colonizadas, referem-se ao bestiário. Ao transformar o outro em animal, o colonizador pode dominá-lo, o que também carrega importância no ponto de vista da ecocrítica, ao considerar animais como seres inferiores, e portanto, domináveis e descartáveis. Desse modo, Vi, e outros nativos de Ivu'Ivu, são, para Perina, inerentemente inferiores. De acordo com Fanon:

> O nativo é declarado insensível à ética; ele representa não apenas a ausência de valores, mas também a negação de valores. Ele é, ousemos admitir, o inimigo dos valores e, nesse sentido, é o mal absoluto. Ele é o elemento corrosivo, destruindo tudo o que se aproxima dele; ele é o elemento deformador, desfigurando tudo o que tem a ver com beleza ou moralidade; ele é o depositário de poderes maléficos, o instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas. Os costumes do povo colonizado, suas tradições, seus mitos — sobretudo, seus mitos — são o próprio sinal dessa pobreza de espírito e de sua depravação constitucional. (Fanon, 2007, p. 41, tradução nossa).

O trauma colonial, para Fanon, provoca também a alienação social e fratura identitária. Perina, ao adotar as crianças, 'salvando-as', as aliena completamente de sua cultura, língua, valores, e identidade nativa. Assim, torna-se fácil internalizar a visão do colonizador sobre eles, como inferiores, sujos. Tudo, desde seus nomes, é ocidentalizado, e tudo que veio antes é apagado. Por isso, a revolta de Vi é de extrema relevância. Para Fanon, o processo colonial comporta-se como essa negação sistemática dos atributos dos nativos: "o colonialismo força as pessoas que ele domina a se perguntarem constantemente: 'Na realidade, quem sou eu?'" (FANON, 2007, p. 250, tradução nossa). Isso provoca sentimentos constantes de desespero, raiva, e inutilidade. Vi foge do controle de Perina ao não se conformar com as condições que

lhe são impostas. Ele se revolta por meio de comportamentos e ações que funcionam como pequenas revoluções, indo contra os planos de Perina. Seja de maneira explícita, como quebrar propositalmente um objeto que ele preza muito, ou afirmar sua identidade como nativo de Ivu'Ivu, Vi busca reconquistar um senso de agência, existência e autoestima. Para Fanon (2007), um dos seus argumentos mais controversos, a violência pode se demonstrar como um meio de liberação psicológica para o indivíduo colonizado: "No nível individual, a violência é uma força purificadora. Ela liberta o nativo de seu complexo de inferioridade e de seu desespero e inação; torna-o destemido e restaura seu autorrespeito." (Fanon, 2007, p. 94, tradução nossa).

Assim, no romance, o fato de Vi ter procurado as autoridades e denunciado Perina por seus abusos é seu maior ato de revolta. Vi nunca havia sido necessariamente passivo em sua relação com Perina, mas ativamente denunciá-lo demonstrou a imensa coragem necessária para tal. O personagem de Vi toma forma para o leitor a partir da perspectiva de Perina, como um ser revoltado e que não se conforma com as regras da sociedade ocidental. Porém, fica claro para o leitor que a visão de Perina esconde algo profundamente cruel. Yanagihara constrói com maestria esses personagens multifacetados, causando no leitor um sentimento agridoce, de ambiguidade moral. Perina é simultâneamente um homem genial, e um monstro, que em seu cerne, vê em Vi aquele que merece seu coração.

Considerações finais

Um dos aspectos mais interessantes deste romance é o fato de que este personagem bizarro e perturbador, Norton Perina, foi inspirado por um médico da vida real. Daniel Carleton Gajdusek foi um virologista e pesquisador americano que, na década de 1950, pesquisou o contágio generalizado do vírus Kuru, uma doença neurológica, no povo Fore do Sul da Nova Guiné, que era transmitido através da prática ritualística de canibalismo funerário da tribo. Ao longo dos anos de sua pesquisa, Gajdusek adotou mais de 56 crianças, todos homens, e as trouxe de volta para os EUA e, muitos anos depois, um de seus filhos adotivos o acusou de abuso sexual, com muitos outros se apresentando com as mesmas acusações. Gajdusek foi considerado culpado e condenado a apenas um ano de prisão. De acordo com Yanagihara em uma entrevista à revista Vogue em 2013, ela disse que se sentiu inspirada a escrever uma novelização da história desse homem porque seu pai trabalhava na área de pesquisa médica e frequentemente falava sobre Gajdusek. Nesta entrevista, ela também descreve como seu objetivo com o romance era explorar como uma pessoa como Gajdusek pode ser considerada um monstro e um gênio, ou seja, contribuindo tanto para a sociedade e, ao mesmo tempo, infligindo tanta dor aos outros (Vogue, 2013).

Hanya Yanagihara é uma autora excepcional em muitos aspectos. Principalmente por seu livro mais famoso, "Uma Vida Pequena", ela é intensamente criticada por sua escrita do trauma e do grotesco na natureza e no corpo humano. Porém, historicamente, é possível afirmar que o grotesco é político em *The People in the Trees*, já que o EcoGótico é construído a partir da visão clínica e colonizadora de Perina. A selva como um ambiente ameaçador com uma ausência de regras, é um universo que foge da compreensão ocidental, e portanto, é inferior. Quando se trata do trauma, a devastação da ilha, e o personagem Vi comportam-se como manifestações físicas das consequências das ações de Perina. O leitor passa o romance inteiro na mente de Perina, em face de suas ações e pensamentos cruéis. É muito corajoso da parte de Yanagihara forçar o leitor ao desconforto ético, e à ambiguidade moral, tornando-o cúmplice do excesso, sofrimento, e do horror.

Assim, o romance The People in the Trees apresenta-se como um terreno fértil para análise de uma multitude de elementos. A estrutura narrativa complexa, as representações da sexualidade, o uso de metaficção, são outros aspectos de extrema relevância do romance, que Yanagihara é capaz de elaborar com maestria. O presente artigo, teve em última análise o objetivo de explorar as relações entre a visão colonial de Perina sobre a floresta, estabelecendo descrições reminiscentes do EcoGótico, e com isso, os traumas subsequentes causados na ilha de Ivu'Ivu, e principalmente, no personagem Vi.

Referências

BOTTING, F. **Gothic**. London; New York: Routledge, 2014.

BYRNE, E. **Ecogothic Dislocations in Hanya Yanagihara's The People in the Trees.** Interventions: International Journal of Postcolonial Studies, [s. l.], v. 19, n. 7, p. 962-975, 4 dez. 2017.

BURKE, E. **Edmund Burke on Taste**; on The sublime and beautiful; Reections on the French Revolution; A letter to a noble lord. Norwalk, Conn.: Easton Press, 1993.

DRABBLE, M. (Ed.). **The Oxford Companion to English Literature**. 5th ed. Oxford: Oxford University Press, 2009.

FANON, F.. **The Wretched of the Earth**. New York: Grove Press, 2007.

FREUD, S. **The Uncanny**. London: Penguin Books, 2003.

HUGGAN, G.; TIFFIN, H. **Postcolonial Ecocriticism**: Literature, Animals, Environment. New York: Routledge, 2015.

HUGHES, W.; SMITH, A. **EcoGothic**. Manchester: Manchester University Press, 2015.

PUNTER, D. **The Uncanny**. In: SPOONER, C.; MCEVOY, E. (Eds.). The Routledge Companion to Gothic. London: Routledge, 2007.

SMITH, A.. **Gothic Literature**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.

VOGUE. **Talking with Hanya Yanagihara about her debut novel "The People in the Trees"**. Disponível em: https://www.vogue.com/article/talking-with-hanya-yanagihara-about-her-debut-novel-the-people-in-the-trees. Acesso em: 15 jun. 2025.

YANAGIHARA, H. **The People in the Trees**. Anchor, 2013

DO ADMONITÓRIO À TRANSGRESSÃO: COMO AS PERSONAGENS DO CURTA-METRAGEM OS ATRASOS DA SOL REVISITAM UM CONTO DE FADAS CLÁSSICO

From Admonition to Transgression: How the Characters in the Short Film Sol's Delays Revisit a Classic Fairy Tale

Alessandra de Almeida Martins[1]
https://orcid.org/0000-0002-2623-7511
Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Assis

Introdução

Nos estudos de narrativas de autoria feminina, originários da teoria literária e aqui estendidos para as narrativas cinematográficas, o texto aparece em forma de imagens e sons, escolhemos o curta-metragem os atrasos da Sol (Martins, 2015) para analisar tanto as duas personagens femininas da história quanto os tipos de linguagens, imagens e narrativas que as mulheres estão criando para suas personagens, já na terceira fase da escrita feminina (Showalter, 1994). De acordo com Showalter (1994), a fase da mulher é a narrativa de autoria feminina que explora a sua própria história, conseguindo se deslocar do controle patriarcal que tanto oprime sua experiência criativa com o mundo, já que o patriarcado controla tanto as formas quanto as estruturas por onde a consciência pode se manifestar.

Os modelos androcêntricos passados que supervalorizavam exclusivamente as linguagens e imagens masculinas consideravam as escritas femininas construtos desviantes que mereciam apenas ser ignorados. Conceitos como percepção, silêncio e silenciar são centrais nas discussões sobre a participação das mulheres na cultura literária e na cinematográfica, já que o termo "silenciado" sugere problematizações tanto de linguagem quanto de poder.

Quando uma mulher escreve ou fala de si mesma, ela é forçada a criar linguagem para aquilo que sente e não sabe nomear, porque os símbolos patriarcais muitas vezes não servem para isso; então, a mulher cria algo como uma língua estrangeira, às vezes estranha até para si mesma, mas é por onde ela dá vazão às narrativas que operam com símbolos, imagens e linguagens específicas de como o feminino lê, sente e compõe com a realidade. Nesse lugar da criação e da arte a mulher produz espaços, meios e formas para lidar com o controle e sufocamento impostos pelo patriarcado, independente do tempo e espaço que esta mulher habite. As narrativas de autoria feminina se expressam no subjetivo para reafirmar a autoridade desse tipo de experiência. Liberar a linguagem feminina do controle do patriarcado significa criar outras imagens e narrativas para as mulheres, que foram pavimentando um outro lugar que a mentalidade patriarcal não é capaz de alcançar, lugar este chamado de "território selvagem" (Showalter, 1994).

Showalter (1994) descreve quatro modelos de diferença: no biológico o texto é marcado pelo corpo, a escrita feminina provém do corpo e o corpo é sua fonte de imaginação; no linguístico reinventa a linguagem e fala fora da estrutura falocêntrica especular; o psicanalítico acontece pela psicodinâmica dos vínculos entre mulheres e o modelo cultural que incorpora

[1] Doutoranda em Psicologia Clínica e bolsista CAPES; email: almeida.martins@unesp.br

ideias a respeito do corpo, da linguagem e da psique da mulher e os interpreta em relação aos contextos sociais nos quais elas ocorrem. Esses modelos foram sendo criados para lidar com a necessidade de definir e diferenciar os textos das mulheres, seus estilos e métodos preferidos: são modelos independentes mas que não se excluem – eles se sobrepõem –, já que cada um incorpora o anterior. Tal prática, por sua vez é entendida como crítica feminista ou ginocrítica.

> Devemos lutar para abrir e ampliar o campo linguístico das mulheres mais do que desejar limitá-lo. Os buracos no discurso, os espaços vazios e as lacunas e os silêncios não são os espaços onde a consciência feminina se revela, mas as cortinas de um "cárcere da língua". A literatura das mulheres ainda é assombrada pelos fantasmas da linguagem reprimida, e, até que tenhamos exorcizado estes fantasmas, não é na linguagem que devemos basear nossa teoria da diferença (Showalter, 1994, p. 39).

Neste artigo trabalhamos com o modelo cultural de crítica feminista para falar sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos. Compreendemos que o território selvagem começa no imaginário mas que pode criar corpo e existir no mundo concreto e, até mesmo, ser respaldado por leis, que garantam a existência da mulher que escolhe criar seu próprio caminho em segurança.

Sobre o filme os atrasos da Sol (2015)

O curta-metragem os atrasos da Sol (Martins, 2015) foi um projeto desenvolvido com apoio financeiro à produção de curta-metragem com edital do Ministério da Cultura – MinC, representado pela Secretaria do Audiovisual no ano de 2013, sendo finalizado no ano de 2015, na cidade de São Paulo.

Trata-se de um filme infantil que conta a história de duas mulheres, mãe e filha, mostrando como esta família lida com os problemas que surgem em sua rotina. Temos realidade e imaginação convivendo sem disputa e hierarquia, em que o lúdico está presente de forma orgânica e intensa, tanto na vida da criança quanto na da mãe. Como problema que movimenta o enredo temos os atrasos cronológicos da menina chamada Sol, durante seu percurso até à escola. Ao ser informada pela escola, a mãe resolve seguir a filha para descobrir o motivo do atraso de sua chegada à escola.

A personagem Sol é uma criança de 6 anos que possui um ponto de luz no topo da cabeça, representado pelo desenho de um solzinho, e uma visão peculiar do mundo, que lhe permite uma interação fantástica com as pequenas coisas do seu dia a dia. Ao sair para a escola, trajeto que a criança faz sozinha, ela alimenta, brinca e conversa com um cachorro, observa uma pequena planta e vê todo um ecossistema fantástico, olha para o céu e vê movimentos cósmicos, escuta alguns passarinhos que cantam como uma orquestra e a convidam para dançar.

Escondida, a mãe caminha observando a filha, sem ser vista pela criança. A princípio ela não consegue compreender o que a menina faz, mas, no decorrer do trajeto, a mãe sutilmente consegue vislumbrar um pouco do universo particular de sua filha. Escuta a sinfonia que os pássaros fazem e assim dança, a distância, junto com a menina, relembrando a beleza das pequenas coisas da vida e o ritmo desacelerado que esse olhar demanda. Maravilhada com o que viu, a mãe se torna ainda mais próxima da filha, que é incentivada a percorrer esse mundo da imaginação, explorando toda a sua criatividade e, como

consequência, encontra uma solução para os atrasos da criança: faz a menina sair mais cedo para a escola.

O ponto de partida para a criação do argumento do filme foi como abordar a lentidão da menina, que não é uma lentidão motora e sim por interagir com as pequenas coisas e por observar os detalhes. A personagem nos relembra como a nossa rotina é repleta de sutilezas com pequenos gestos que, se corremos demais, não os vemos e não os praticamos. Já a mãe é a adulta da história e assim que a lentidão da criança cria um problema – que são os atrasos para chegar à escola –, a mãe opta por observar em vez de reprimir e, a partir da observação dos fatos, chega a uma solução: acordar a menina mais cedo, para que não mude a sua rotina e não chegue mais atrasada na escola, tornando a criatividade possível e saudável no dia a dia da sua filha.

Em relação ao projeto do curta-metragem, para caracterizar os movimentos criativos do filme escolhemos utilizar diferentes técnicas de animação a fim de ilustrar o olhar infantil. A fotografia é levemente amarelada para passar a sensação da presença da menina, que possui um sol no topo de sua cabeça. Por isso, o filme possui predominantemente cores quentes.

Uma Chapeuzinho Vermelho transgressora

Durante as aulas de Narrativas de Autoria Feminina: conceitos, reflexões e leituras, liderada pelas professoras doutoras Cleide Rapucci e Kátia Rodrigues Mello, no segundo semestre do ano de 2023, matéria do Programa de Pós-Graduação de Letras da UNESP de Assis, fui convidada a projetar o curta-metragem os atrasos da Sol (Martins, 2015) para a turma, da qual fiz parte, para que fosse debatido em qual fase da escrita feminina (Showalter, 1994), as personagens do curta-metragem estão, assim como outros aspectos da narrativa fílmica.

Cleide, que também faz crítica literária de autoria feminina, aponta questões na narrativa do filme, já que o curta também é um tipo de conto. Para ela o curta-metragem os atrasos da Sol (Martins, 2015):

> "…é uma releitura revisionista, avançadíssima e totalmente subversiva do conto "Chapeuzinho Vermelho" – que é uma história admonitória, ou seja, é uma história punitiva"[2] (Martins, 2023).

Na narrativa popular de Chapeuzinho Vermelho (Grimm, 2015) a mãe sempre dizia: não saia do caminho. Ambas as mães preparam um lanche para que suas filhas levem para o local que precisam ir, mesmo com pouca idade, Sol e Chapeuzinho Vermelho caminham sozinhas, uma pelas ruas do seu bairro e outra pelo bosque entre a sua casa e a da avó.

> Contar um conto de fadas com uma finalidade específica que não seja a de enriquecer a experiência da criança transforma-o num conto admonitório, numa fábula, ou em alguma experiência didática que, na melhor das hipóteses, fala à mente consciente da criança, ao passo que um dos grandes méritos desta literatura é atingir diretamente o inconsciente da criança (Bettelheim, 2002, p. 168).

[2] Fala de Cleide Rapucci gravada durante a aula de Narrativas de Autoria Feminina: conceitos, reflexões e leituras, já citada no texto. A gravação é um arquivo pessoal relacionado à minha pesquisa de doutorado.

De acordo com Bettelheim (2002), um conto de fadas pode atuar construtivamente em nossas experiências internas por possibilitar ao leitor uma compreensão intuitiva e subconsciente de sua própria natureza e de seus potenciais. Nos contos de fadas, os processos internos são traduzidos em imagens visuais. No caso de Chapeuzinho Vermelho, se contada de forma admonitória, a narrativa cria imagens que reforçam as normas patriarcais, passando a mensagem, tanto consciente quanto inconsciente, de que uma mulher não deve seguir sua intuição e fazer o que deseja, que logo será punida, já que o comando reforçado é o de não sair do caminho do patriarcado. Já a personagem Sol, tanto tem a permissão quanto pode explorar livremente o caminho que cria para si – produzindo imagens que vão construindo repertórios para narrativas de autoria feminina, com as mulheres sendo donas de si e criando outras possibilidades, outras linguagens, outras formas de ser, que vão pavimentando territórios para mundos possíveis, fora da lógica falocêntrica. Como a criança está exposta à sociedade em que vive, para sobreviver aprende a criar recursos a fim de enfrentar as condições que lhe são próprias, desde que seus recursos internos lhe permitam.

Essas imagens produzem narrativas em relação à vida cotidiana, sobre conflitos existenciais, descobertas, imaginação e um senso de aventura que vão instrumentando as crianças a lidarem com seu inconsciente e a criarem habilidades para se relacionarem com as coisas do mundo concreto, não apenas por sua compreensão racional e lógica, mas também pela desaceleração, pelo devaneio, pelo olhar refinado aos detalhes que a sensibilidade humana é capaz de produzir.

O conto de fadas começa de forma simples, com assuntos mundanos que desencadeiam situações fantásticas. A rotina dessas crianças é mediada pelo princípio da realidade e pelo princípio do prazer: Chapeuzinho Vermelho (Grimm, 2015) sai de casa e quando entra no caminho do bosque esquece das ordens da mãe e sai correndo atrás do colorido das flores, faz buquê com flores que pega no local e se distrai com o canto dos pássaros. A personagem Sol também esquece do aviso da mãe para que vá direto para a escola e, durante o caminho, brinca com um cachorro, com as plantas, escuta o canto dos passarinhos de olhos fechados e fica dançando desfrutando do momento "para dentro" de si. Ambas as personagens seguem o princípio do prazer (Bettelheim, 2002), Chapeuzinho Vermelho é punida por isso: encontra o lobo mau e passa por apuros para que aprenda a não fazer o que tem vontade e a seguir o que lhe é mandado. É uma menina sendo condicionada às normas patriarcais de sua época, em que a punição é a técnica de controle utilizada. Diante dos atrasos de Sol para chegar à escola, a mãe é avisada por telefone por uma mulher e não repreende a menina e sim decide segui-la para ver o que está acontecendo. A comunicação na narrativa de os atrasos da Sol (2015) se estabelece unicamente entre mulheres; não há em qualquer momento a mediação do masculino. Na narrativa fílmica, a personagem Sol não é punida e nem julgada – ela é acolhida, a mãe opta por entender a situação, sem julgamento, postura contrária à dominante. O lobo da história é o cachorro que brinca com a menina no parque e ensina a ela uma receita de patê de manjericão, já que ambos dividem o lanche todos os dias antes de Sol entrar na escola. O acolhimento aparece em todas essas situações, desde a postura da mãe diante do atraso da menina e como a criança se relaciona com os seres que ela encontra pelo caminho: a personagem Sol pode crescer em paz.

No curta a mãe é quem usa um lenço vermelho e não a criança, o que pode ser entendido como o momento da sororidade: a mãe a acompanha, entende o que a menina faz e até se diverte junto, além de procurar uma forma de continuar incentivando a filha a ser o que ela é – uma criança inventiva, e tudo isso ocorre de uma forma não invasiva: a mãe faz o "ajuste" de horário na rotina da filha, respeitando seu "ritmo" e não a aborda dizendo algo

como “sei o que você faz...”. A mãe revela uma postura materna diferenciada. Seu lenço vermelho-escuro, de acordo com o dicionário de símbolos (1994), remete ao capuz ou manto, ambos acessórios que invocam a invisibilidade, já que o ato de cobrir a cabeça simboliza o tornar-se invisível. O vermelho-escuro remete ao fogo cósmico dos alquimistas: nele se opera a digestão, o amadurecimento, a geração ou regeneração do ser humano ou da sua obra. O lenço da mãe é a peça que invoca sua invisibilidade durante o trajeto, possibilita seguir os acontecimentos e achar uma solução pacífica e acolhedora para os atrasos da sua filha.

Do chapéu vermelho que identifica e nomeia a criança no conto de fadas, deslocamos para o sol amarelo. Sol é o nome próprio da menina e não é uma abreviação ou apelido, ela se apropria do astro masculino que representa. De acordo com o dicionário de símbolos (1994), o conhecimento intuitivo e imediato. O solzinho no topo da cabeça da menina remete ao brilho do sol que vivifica e manifesta as coisas, tornando-as perceptíveis. É uma criança solar que mostra o amor entre todos os seres. O sol está no centro do céu e o coração no centro do ser – o sol é a inteligência cósmica e o coração é, no ser, a sede da faculdade do conhecimento: o sol é o coração do mundo. Compondo com este elemento, na caracterização da personagem, trazemos a simbologia da abelha, representada na mochila da criança do curta-metragem, que desempenha um papel iniciático e simboliza a eloquência, a poesia e a inteligência presentes na rotina da menina. A cor amarela, tanto da abelha quanto do sol, representa calor e expansividade, para Chevalier (1994) também é associada ao mistério da renovação.

As crianças exploram e os adultos, se deslocam. No curta-metragem o relógio é o grande vilão, lembrando que o tempo é masculino e na mitologia grega é representado por Chronos, o deus do tempo imortal, o que devora os próprios filhos, sem piedade. A mãe resolve o conflito do enredo ajustando o relógio, já que o problema da menina é com o tempo: ela ajusta o relógio para que a Sol saia de casa vinte minutos antes do horário que ela saía. Desse modo, elas inventam um novo modelo para lidar com o tempo masculino e inexorável, com o tempo do patriarcado. Em vez de repreender a filha pelos atrasos, a mãe ajusta o tempo para a menina, já que ela precisa de mais tempo por ter um outro jeito de lidar com a rotina, não ocorre castração e sim o ajuste, respeitando o tempo individual da criança - já que existe o tempo da imaginação, e para a imaginação acontecer, é preciso desacelerar.

De tal modo, Sol e sua mãe são duas mulheres da terceira fase – a da mulher (Showalter, 1994). De acordo com Showalter (1994), são as mulheres que procuram outros meios para a linguagem acontecer fora da estrutura falocêntrica especular, produzindo outros discursos e imagens que não são definidos exclusivamente pela facilidade do pensamento masculino, e, para isso, precisamos reafirmar a autoridade da experiência do subjetivo.

> A crítica feminista mudou gradualmente seu foco das leituras revisionistas para uma investigação consistente da literatura feita por mulheres. A segunda forma da crítica feminista produzida por este processo é o estudo da mulher como escritora, e seus tópicos são a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres. O termo inventado para esse discurso crítico especializado é a ginocrítica. A ginocrítica oferece muitas oportunidades teóricas, o que não acontece com a crítica feminista. Ver os escritos femininos como assunto principal força-nos a fazer a transição súbita para um novo ponto de vantagem conceptual e a

> redefinir a natureza do problema teórico com o qual deparamos. Não é mais o dilema ideológico de reconciliar pluralismos revisionistas, mas a questão essencial da diferença (Showalter, 1994, p. 28).

Na passagem citada, a autora discorre sobre a especificidade e a diferença dos escritos femininos. Essas teorias da cultura feminina devem gerar outras imagens e narrativas em relação ao corpo feminino, a sua linguagem e ao seu inconsciente. Uma teoria cultural deve reconhecer as diferenças de classe, de raça, de nacionalidade e a da história com o mesmo destaque que dá para a questão do gênero. Todas as narrativas de autoria feminina produzidas se conectam, independente do tempo e do espaço em que foram produzidas; todas elas produzem imagens e sons que formam o território selvagem da cultura das mulheres.

Esse território selvagem ou o espaço feminino é exclusivamente centrado na mulher, para que o peso simbólico da consciência feminina se expresse e crie livremente possibilidades de narrativas e instrumentais que possibilitem às mulheres caminharem criando lugares para habitar, modos de ser e de se expressar que geram imagens de outra natureza que não a falocêntrica. Ao inventar outras possibilidades de ser, as mulheres criam linguagens, criam territórios possíveis e formas de se deslocar pelo território selvagem. Para Showalter (1994) é como tornar visível o invisível e fazer o silêncio falar.

No curta-metragem os atrasos da Sol (Martins 2015), na forma como a menina é incentivada pela mãe ocorre uma compreensão: a mãe consegue dar autonomia para a filha e preservar sua individualidade; ao deixar a menina andar sozinha, a mãe corta o cordão umbilical com a filha e agora a menina é capaz de fazer o próprio caminho.

Conclusão

Ao percorrer o território selvagem entramos em contato com existências, subjetividades e linguagens que criam imagens e narrativas capazes em dar vazão às diversas questões femininas. A diferença no território feminino acontece de forma plural: uma narrativa jamais exclui outra narrativa, independente do tempo e espaço em que foi criada; no território selvagem a diferença inclui e acolhe às tantas narrativas de autoria feminina.

Bettelheim (2002) sugere que existem narrativas e imagens que se relacionam diretamente com o inconsciente e a do conto de fadas é uma delas. Nele, podemos experimentar situações limites e descobrir que somos capazes de criar recursos, através da imaginação, para percorrer essas dificuldades, que muitas vezes parecem injustas, e continuar a ser capaz de compor com a vida. É um processo de mão dupla: ocorre um entendimento de quem é o outro, das diferenças entre as pessoas e como cada ser faz escolhas sobre quem quer ser nesta personalidade que se constrói, abandonando seus desejos de dependência infantil para criar uma existência mais autônoma.

> Hoje as crianças não crescem mais dentro da segurança de uma família numerosa, ou de uma comunidade bem integrada. Por conseguinte, mais ainda do que na época em que os contos de fadas foram inventados, é importante prover a criança moderna com imagens de heróis que partiram para o mundo sozinhos e que, apesar de inicialmente ignorando as coisas últimas, encontram lugares seguros no mundo seguindo seus caminhos com uma profunda confiança interior (Bettelheim, 2002, p. 11).

As imagens criadas por essas histórias se comunicam diretamente com o inconsciente e sobre os processos internos que ocorrem num indivíduo, quase como ritos de iniciação e de passagem, já que é com a utilização de símbolos que vagamos pelo inconsciente.

Showalter (1994) avança na discussão e sugere a possibilidade de agir e compor com a subjetividade e os processos inconscientes ao ponto de criarmos uma zona selvagem onde as narrativas de autoria feminina podem existir fora da estrutura patriarcal, por mais que esta sempre esteja presente de alguma forma, conseguimos desviar e descobrir uma infinidade de mundos possíveis. Nesse espaço feminino não excluímos ninguém por entender que as pessoas não são posse de outro alguém, como o patriarcado nos faz acreditar, e o amor é a via que tudo acolhe e transforma, se assim for o desejo.

Entretanto para que o amor seja inclusivo e para que o território selvagem crie realidades precisamos construir caminhos com respaldo da lei e do cumprimento dos direitos civis básicos de cada cidadão. Como nos alerta bell hooks (2020), não pode haver amor se não houver justiça por meio de uma cultura que assegure direitos civis básicos para as crianças, para que seus pais não se comportem como governantes absolutos sobre suas vidas, senão, a maioria delas não irá viver o que é o amor.

> Abuso e amor jamais caminham juntos, abuso e negligência anulam o amor. Cuidado e apoio, o oposto do abuso e da humilhação, são as bases do amor. Ninguém pode legitimamente se declarar amoroso quando se comporta de maneira abusiva. Porém, em nossa cultura, pais fazem isso o tempo todo. As crianças escutam que são amadas, embora estejam sendo abusadas (hooks, 2020, p. 64).

Hooks acredita que para compreender o amor e a prática amorosa precisamos definir claramente o que é amor, assim como assegurar que ações amorosas nunca sejam contaminadas pelo abuso. As imagens, as narrativas e os símbolos produzidos no território selvagem podem conter algo que contribua efetivamente para que este processo aconteça. Assim como aconteceu para a Sol, pode acontecer para muitas outras crianças.

Referências

BETTELHEIM, Bruno. **A psicanálise dos contos de fadas**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

GRIMM, Jacob. **Contos maravilhosos infantis e domésticos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

hooks, bell. Justiça: lições de amor na infância. In: hooks, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2020. p. 58-72.

MARTINS, Alessandra de Almeida. **Os atrasos da Sol**. Filme. Cinematografia de Alessandra de Almeida Martins. Direção de Alessandra de Almeida Martins e Henrique Ajala. Desenho de Som de Filipe Consolini. São Paulo: Nômade Animação, 2015. Acesso em: https://www.youtube.com/watch?v=5UEFFFSt5dI

SHOWALTER, E. A. **A crítica feminista no território selvagem**. *In*: HOLLANDA, H. B. de. Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultua. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

ALÉM DA POESIA CONFESSIONAL: UMA LEITURA SOCIOPOLÍTICA DE ANNE SEXTON E SYLVIA PLATH

Beyond confessional poetry: a sociopolitical reading of Anne Sexton and Sylvia Plath

Lucas Durães Fernandes[1]
https://orcid.org/0009-0008-8564-1857
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Introdução

Com base nos aportes teóricos de Robert S. Phillips (1973) desenvolvidos na obra *The confessional poets*, evidenciamos a visão do crítico sobre as produções poéticas de Sylvia Plath e Anne Sexton. Segundo Phillips, o projeto estético das autoras se construiria em uma tessitura fortemente subjetiva, com versos que plasmam os traços identitários, os sentimentos e as experiências que atravessaram a vida das poetas. Plath e Sexton são inseridas no escopo do que M. L. Rosenthal (1959) denominou, ao utilizar o termo pela primeira vez, de poesia confessional, um movimento literário estadunidense nascido entre as décadas de 1950 e 1970 que se estruturava em torno da exploração intensa do eu, do íntimo do poeta: "[...] a poesia confessional é um estilo de composição poética na qual há a presença da expressão da intimidade da vida pessoal do poeta, através das emoções, experiências, sentimentos e elementos presentes em sua vida [...]" (Alcântara, 2019, p. 5).

Apesar do termo ter sido cunhado por Rosenthal, em resenha da obra *Life Studies* de Robert Lowell, é Robert Phillips quem explora o movimento:

> [...] como o próprio nome indica, a poesia confessional surge da necessidade de confessar. Cada poema é, de alguma forma, uma declaração de dependência. Ou de culpa. Ou de angústia e sofrimento. Logo, seu objetivo é a autoterapia e uma espécie de purgação. (Phillips, 1973, p. 3, tradução nossa)

Entre as características da poesia confessional, o autor ainda aponta:

> É fortemente subjetiva.
> É uma expressão da personalidade, não uma fuga dela.
> **É terapêutica e/ou purgativa**.
> [...]
> Demonstra coragem moral.
> [...]
> **Fracasso pessoal é outro tema favorito**, bem como transtornos mentais. (Phillips, 1973, p. 16-17, grifos nossos, tradução nossa)

[1] Graduando em Letras (Português/Inglês) pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Pesquisa poesia confessional de autoria feminina e a presença de subjetividades animais e do pensamento ecocrítico na literatura brasileira. Participa do grupo de tradução literária "Mão na Massa". E-mail: lucsdraes@gmail.com. Este trabalho é fruto de Iniciação Científica voluntária sob orientação do Prof. Dr. Elton Luiz Aliandro Furlanetto.

Apesar de Plath e Sexton terem sido indicadas por Phillips (1973) como expoentes do movimento confessional, juntamente com Robert Lowell e John Berryman, nosso objetivo é nos afastar dessa interpretação subjetivista e realizar uma leitura de alguns poemas das duas poetas, mais especificamente "The Applicant", "Self in 1958" e "Music Swims Back to Me", sob a óptica do contexto histórico e sociopolítico de suas produções poéticas, uma vez que se deram durante o período da Guerra Fria.

Anne Sexton – O mito do subúrbio

Retomando as características supracitadas: uma poesia terapêutica ou purgativa. Apesar de classificá-la assim, Phillips também indica que, para Anne Sexton, a poesia confessional não era, necessariamente, terapêutica: "Anne Sexton tem um ponto válido [...]: Você não resolve seus problemas pela escrita. Eles ainda estão lá. Ouvi psiquiatras dizerem, 'Veja, você perdoou seu pai. Está ali no seu poema.' Mas eu não perdoei meu pai. Apenas escrevi que perdoei'." (Phillips, 1973, p. 12, tradução nossa).

Dessa forma, podemos iniciar o movimento de afastamento entre as produções poéticas de Sexton e Plath e a poesia confessional da forma como foi concebida originalmente. Esse ponto se mostra especialmente interessante considerando que, no caso de Sexton, a escrita foi incentivada pelo seu psiquiatra como uma ferramenta para o tratamento. Ao mesmo tempo, conseguimos ler alguns de seus poemas como uma crítica a essa mesma situação, assim como aponta Adam Beardsworth (2022) no livro *Confessional poetry in the Cold War*:

> Para Sexton, a poesia confessional não é uma forma de catarse pessoal; antes, é um exame crítico do próprio ato de confessar, já que implicitamente reconhece o surgimento da biopolítica auto reguladora nos discursos terapêuticos que encontrou enquanto sofria de depressão profunda e ansiedade. (Beardsworth, 2022, p. 91, tradução nossa)

Seus poemas, tais como "Ringing the Bells" e "Music Swims Back to Me", demonstram essa visão, uma vez que podem ser lidos como uma espécie de denúncia à alienação experienciada naquele período. Atentemo-nos ao segundo:

> Music Swims Back to Me
>
> Wait Mister. Which way is home?
> They turned the light out
> and the dark is moving in the corner.
> [...]
> La la la, Oh music swims back to me
> and I can feel the tune they played
> the night they left me
> in this private institution on a hill.
>
> Imagine it. A radio playing
> and everyone here was crazy.
> I liked it and danced in a circle.

[...]
I have forgotten all the rest.

They lock me in this chair at eight a.m.
and there are no signs to tell the way,
just the radio beating to itself
and the song that remembers
more than I. Oh, la la la,
this music swims back to me.
The night I came I danced a circle
and was not afraid.
Mister?
(Sexton, 1981, p. 6-7)

Com base nos postulados de Beardsworth (2022), podemos identificar alguns elementos que endossam essa leitura, incluindo a imagem do rádio, dado que, em instituições psiquiátricas, o único contato com o mundo exterior se dava através da música. Em "Music Swims Back to Me", ainda podemos atribuir ao rádio o símbolo de união na cultura estadunidense da década de 1950. Em volta desse objeto as famílias americanas, em seus lares perfeitos, se reuniam para escutar a programação ideal. Devemos considerar o esforço do governo estadunidense em mascarar a realidade da Guerra Fria: o financiamento americano de conflitos como a Guerra da Coréia, a Guerra do Vietnã e o embargo de Cuba era ativamente escondido pelo governo dos Estados Unidos. Assim, as situações eram suavizadas ou mascaradas e propagadas por intermédio da mídia: o rádio.

Dessa forma, o poema pode ser lido como uma representação da alienação do cidadão estadunidense, além da alienação que a própria poeta vivenciou nas instituições psiquiátricas. Acrescentando mais uma camada à leitura, o poema se inicia indicando o eu lírico como subordinado a uma figura masculina superior. "Mister", tratamento de respeito dado a figuras masculinas, é grafado em letra maiúscula. Além disso, desde o primeiro verso, a voz poética se mostra perdida, perguntando a este homem, este "Senhor", qual o caminho de sua casa.

Para desenvolver a leitura pela perspectiva de um eu lírico alienado, retomemos o contexto estadunidense da Guerra Fria. No embate ideológico sócio-econômico com a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas, os Estados Unidos se empenhavam em fomentar uma imagem perfeita, idealizada, de um país próspero e seguro mesmo em meio às tensões de uma guerra nuclear. Segundo Beardsworth (2022), a respeito das famílias estadunidenses, podemos identificar, nesse contexto, uma nova roupagem para o sonho americano: a felicidade e o sucesso eram alcançáveis pelo trabalho duro e eram direitos de todos, enquanto o dinheiro era a medida que determinava o sucesso. Assim se dava a promoção do capitalismo pelo estilo de vida dos cidadãos estadunidenses.

Nesse panorama, o lar figurava como espaço de conforto e contentamento. Às mulheres cabia encarnar o ideal da dona de casa perfeita, da mãe devotada, incumbida de oferecer abrigo emocional aos homens que regressavam da guerra para retomar sua posição de provedores e protetores do núcleo familiar. Assim, impunha-se como norma a felicidade da mulher de classe média diante da vida doméstica, convertida em obrigação moral.

Com isso, ainda com base nos estudos de Beardsworth (2022), engendra-se uma espécie de "mito do subúrbio", ou seja, uma imagem de harmonia doméstica, de segurança. As

mulheres que não correspondiam a esses comportamentos alienantes, que viviam a solidão, o isolamento e a infelicidade, sofriam com um sentimento de culpa:

> Essa culpa era resultado, em parte, da incapacidade de encontrar segurança em uma vida de tarefas domésticas e conforto suburbano, e, por outro lado, por uma suspeita implícita de que essa segurança oferecida pelo mito do subúrbio[2] era apenas isso – mitológica – dada a ansiedade causada pelas crescentes tensões geopolíticas entre os Estados Unidos e a URSS. (Beardsworth, 2022, p. 94, tradução nossa)

Podemos supor que esse fosse o caso de Sexton, dado que a poeta sofreu de depressão profunda, passou por diversas internações em instituições psiquiátricas e, posteriormente, cometeu suicídio.

> Para [Anne] Sexton, assim como para muitas outras mulheres de sua geração, a incapacidade de corresponder aos ideais da dona de casa dos anos 1950 não somente parecia uma forma de fracasso pessoal, como também era vista dessa forma por amigos, membros da família e pela comunidade. (Beardsworth, 2022, p. 94, tradução nossa)

Outro poema que podemos abordar por um viés semelhante é "Self in 1958", que, desde o título, evoca o período histórico da Guerra Fria.

> Self in 1958
>
> What is reality?
> I am a plaster doll; I pose
> with eyes that cut open without landfall or nightfall [...]
> eyes that open, blue, steel, and close.
> [...]
>
> I live in a doll's house
> with four chairs,
> a counterfeit table, a flat roof
> and a big front door.
> [...]
>
> What is reality
> to this synthetic doll
> who should smile, who should shift gears,
> should spring the doors open in a wholesome disorder,
> and have no evidence of ruin or fears?
> But I would cry,
> rooted into the wall that

[2] O subúrbio, enquanto no Brasil representa uma região desprestigiada e afastada dos centros, nos Estados Unidos se refere a um local que foi planejado e oferecido, tomado ou ocupado por uma classe média urbana.

was once my mother,
if I could remember how
and if I had the tears.
(Sexton, 1981, p. 155, 156)

No poema, o eu lírico é construído a partir da alienação, considerando que a voz poética, desde o primeiro verso, se indaga acerca da realidade. Em seguida, o eu lírico se descreve como uma boneca de plástico, com olhos de metal, que habita uma grande casa de bonecas. Podemos inferir que a boneca descrita encaixa-se na definição idealizada da figura feminina da década de 1950, enquanto sua casa reforça o mito do subúrbio. A figura da boneca que deve sorrir, que não pode demonstrar falhas ou medos e que choraria se pudesse se lembrar de como fazer isso, amalgama os percalços enfrentados pelas mulheres no contexto estadunidense da Guerra Fria.

Assim, o poema constrói um "Eu em 1958", condensando tanto a infelicidade frente à vida doméstica e a culpa pelo fracasso quanto a alienação dos cidadãos estadunidenses imersos em uma imagem manipulada e idealizada de seu país. Ao fim, o questionamento retorna: o que é a realidade para essa boneca sintética?

Em suma, com relação à poética de Sexton:

> [...] sua poesia confessional não é simplesmente pessoal; antes, envolve as interseções entre o pessoal e o político. Logo, seus poemas não são apenas expressões de sofrimento pessoal, mas são protestos contra os fatores ideológicos envolvidos na imposição de subjetividades submissas aos indivíduos, especialmente as mulheres, nos Estados Unidos dos anos 1950 e 1960. (Beardsworth, 2022, p. 103, tradução nossa)

Sylvia Plath – A mística feminina

Podemos adotar a mesma perspectiva interpretativa para abordar a obra poética de Sylvia Plath, ainda mais se considerarmos as semelhanças que esta apresenta em relação à produção de Anne Sexton. Além de compartilharem do período histórico de produção literária, ambas são categorizadas como expoentes da poesia confessional. Além disso, as autoras mantinham uma estreita relação de amizade e, tal como Sexton, Plath enfrentava um quadro de depressão, o que culminou em seu suicídio precoce após diversas tentativas ao longo da vida, incluindo uma ainda na adolescência.

Apesar de ter algum reconhecimento em vida, seu alcance foi amplamente alavancado após o seu suicídio, o que também criou uma lente permanente para a leitura de seus poemas, corroborada pela visão dos críticos e colegas: "Tudo nesses poemas é pessoal, confessional, sentido, mas a maneira de sentir é alucinação controlada, a autobiografia de uma febre [...]" (Lowell, 1965, p. 7, *apud* Alcântara, 2019, p. 6).

Apesar disso, a própria poeta possuía uma visão diferente acerca de seu projeto estético, não negando o papel da experiência pessoal mas enfatizando a importância do trabalho poético, numa lapidação das emoções para se alcançar a poesia. Ademais, apesar da constante presença da morte, mais diretamente, e do suicídio, mais indiretamente, como temas de seus poemas, Plath também acreditava em "coisas maiores", como desenvolvido por Celia Cores Antepazo:

> Quando questionada sobre a possível origem autobiográfica de seus poemas durante uma entrevista um ano antes de sua morte, Sylvia Plath respondeu que eles surgiram de uma espécie de experiência emocional não-narcisista propositalmente manipulada para ser "relevante para as coisas maiores" (Orr 1966, 170). (Antepazo, 2023, p. 149, tradução nossa)

Beardsworth enriquece a discussão ao atribuir a morte à uma possibilidade de libertação do controle político-social que cerceia os corpos inferiorizados: "Para Plath, imagens da morte, ou mesmo a vontade de morrer, significam um desejo de superar as imposições do biopoder e de definir um espaço autêntico além do seu alcance." (Beardsworth, 2022, p. 123-124, tradução nossa)

Tendo isso em vista, é possível que façamos uma leitura dos poemas de Plath que também leve em conta o contexto histórico, político e social. Evocando, novamente, Adam Beardsworth:

> A ansiedade que Plath sente por sua própria incapacidade de ser feliz é interiorizada e entendida como uma falha de autoconfiança. [...] Essa ênfase na realização individual em uma era dominada pela ansiedade significava que a felicidade era uma questão de responsabilidade, ao passo que a infelicidade era uma medida do fracasso. (Beardsworth, 2022, p. 122, tradução nossa)

Além disso, Robin Peel, ao abordar a poesia confessional produzida durante o período da Guerra Fria, menciona o conceito de "mística feminina", desenvolvido por Betty Friedan na obra *The Feminine Mystique*:

> [...] a poderosa e repressiva autoimagem propagada após a Segunda Guerra Mundial [...] Ensinadas a viver apenas por seus maridos e filhos, as mulheres eram impedidas de desenvolver um senso forte e satisfatório de identidade pessoal e autoestima (Peel, 2002, p. 90, tradução nossa)

Peel ainda acrescenta um trecho dos diários da autora que reafirma a visão da poética plathiana pela óptica das pressões sociais na imposição de uma figura feminina idealizada:

> Ela tentou identificar sua sensação de desconforto e raiva incipiente. Era direcionada [...] àqueles que tentaram construí-la de maneiras que considerava prejudiciais: "De quem estou com raiva? Eu mesma. Não, não você mesma. De quem? É de minha mãe e de todas as mães que conheci que queriam que eu fosse o que eu não queria ser do fundo do meu coração, e da sociedade que parece querer que sejamos o que não queremos ser do fundo dos nossos corações. Estou com raiva dessas pessoas e dessas imagens." (Peel, 2002, p. 99, tradução nossa)

Dessa maneira, podemos ler o poema "The Applicant" pela perspectiva da mística feminina:

The Applicant

[...]
How can we give you a thing?
Stop crying.
Open your hand.
Empty? Empty. Here is a hand

To fill it and willing
To bring teacups and roll away headaches
And do whatever you tell it.
Will you marry it?
It is guaranteed

To thumb shut your eyes at the end
And dissolve of sorrow.
We make new stock from the salt.
I notice you are stark naked.
How about this suit –
[...]

It is waterproof, shatterproof, proof
Against fire and bombs through the roof.
[...]

Well, what do you think of *that*?
Naked as paper to start

But in twenty-five years she'll be silver,
In fifty, gold.
A living doll, everywhere you look.
It can sew, it can cook,
It can talk, talk, talk.

It works, there is nothing wrong with it.
You have a hole, it's a poultice.
You have an eye, it's an image.
My boy, it's your last resort.
Will you marry it, marry it, marry it.
(Plath, 2023, p. 26, 28)

No poema, há uma objetificação da figura feminina, uma vez que a mulher é estabelecida como um bem sendo avaliado para a compra/conquista, numa metáfora para o casamento. Nesse movimento, são apresentadas as vantagens de se adquirir essa figura, dentre elas as características da esposa fiel e servil, que satisfaz, cuida, cozinha, costura e fala, fala, fala. A mulher é descrita como uma boneca viva, em semelhança ao poema de Sexton, privada de subjetividade e reduzida a uma existência em função de seu marido e de seu lar. Desprovida de individualidade, essa

"boneca viva" possui garantia: sua felicidade artificial com a vida doméstica é um imperativo. O sistema ideológico que impõe a idealização também convence de que a opressão é desejável, logo, o não cumprimento dos padrões é visto como fracasso pessoal.

Além disso, um ponto sutil, mas simbólico, é a descrição de um terno à prova de bombas, em uma menção à tensão provocada pela Guerra Fria referente à utilização de bombas atômicas pelos países envolvidos no conflito.

Conclusão

Com isso, pudemos elucidar os pontos tocantes à produção das duas poetas estadunidenses tidas como nomes importantes para o movimento da poesia confessional, desfazendo a visão da poesia purgatória como meramente subjetiva. Assim, as produções poéticas de Anne Sexton e Sylvia Plath refletem as tensões sócio-políticas experienciadas no território norte americano durante o período da Guerra Fria, bem como as imposições de felicidade doméstica incubidas às mulheres.

Concluindo, o fracasso pessoal descrito por Phillips como característica inerente à poesia confessional não é uma medida individual, antes, é um sintoma da época, do sistema econômico e político. A culpa é imposta, especialmente, sobre as mulheres, e a falha não é pessoal, mas sistêmica.

Referências

ALCÂNTARA, Cassiane Dos Santos. Melancólico sopro de vida: a poética de Sylvia Plath e a humanidade confessional. **Babel: Revista Eletrônica de Línguas e Literaturas Estrangeiras**, v. 9, n. 2, p. 1-17, 2019.

ANTEPAZO, Celia Cores. Dying is an Art: Catharsis and The Purifying Making of the Self in Sylvia Plath's "Fever 103º","Lady Lazarus", and "Ariel. **GAUDEAMUS, the Journal of the Association of Young Researchers on Anglophone Studies**, v. 3, p. 149-161, 2023.

EARDSWORTH, Adam. **Confessional poetry in the Cold War**: the Poetics of Doublespeak. Springer Nature, 2022.

PEEL, Robin. **Writing Back**: Sylvia Plath and Cold War Politics. Fairleigh Dickinson Univ Press, 2002.

PHILLIPS, Robert S. **The confessional poets**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1973.

PLATH, Sylvia. **Poesia reunida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

SEXTON, Anne. **The Complete Poems**. Boston: Houghton Mifflin, 1981.

CAÇA ÀS BRUXAS: OS CONTORNOS TRÁGICOS DA EXISTÊNCIA FEMININA EM "AS MÃOS IGNORANTES", DE MARIA JUDITE DE CARVALHO

Witch hunt: the tragic contours of female existence in "As mãos ignorantes", by Maria Judite de Carvalho

Brenda de Oliveira Nonato[1]
0000-0003-4031-287X
Universidade Estadual Paulista – UNESP

> É cada vez menos necessário ao escritor que acrescente um conteúdo ficcional à sua obra. A ficção já existe. A tarefa do escritor é inventar a realidade.[2]
> J. G. Ballard (1995, p. 3, tradução nossa).

> O que deixo nos livros são os problemas e as alegrias de cada um no quadro das relações frias onde há muita gente e pouca alma.
> Maria Judite de Carvalho

Introdução

Maria Judite de Carvalho nasceu em Lisboa, no ano de 1921, e é considerada uma das mais importantes representantes femininas da literatura portuguesa. Apesar de possuir uma extensa variedade de obras publicadas, entre poemas, romances, novelas, crônicas e teatro, foi por meio dos contos que a maioria da sua escrita permeou. Escritora do íntimo e observadora do cotidiano que relatava, Maria Judite de Carvalho é autora de estimulantes obras literárias da segunda metade do século XX português.

Ao longo de 30 anos de escrita, Maria Judite de Carvalho criou dezenas de personagens, a maioria mulheres, construindo uma escrita certeira da angústia feminina. De acordo com o crítico literário Fernando Mendonça, uma das particularidades da escrita juditiana é a existência de uma denúncia sutil que se constrói em torno do tema das limitações do papel feminino na sociedade, o que ele chama de "janelas indiscretas abertas sobre a vida de mulheres. (Mendonça, 1973, p. 73)

1. "As mãos Ignorantes" (*Os Idólatras*, 1969)

Apesar de possuir uma extensa variedade de obras publicadas, entre poemas, romances, novelas, crônicas e teatro, foi por meio dos contos que Maria Judite de Carvalho permeou a maioria de sua escrita. Sua primeira obra publicada foi o livro de contos *Tanta*

[1] Doutoranda em Letras na área de Literatura Comparada e Estudos Culturais pelo programa de pós-graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" - Faculdade de Ciências e Letras de Assis-SP. E-mail:: brenda.nonato@unesp.br. Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES.

[2] "It is now less and less necessary for the writer to invente the fictional contente of his novel. The fiction is already there. The writer's task is to invente the reality". (Ballard, 1995, p. 3).

Gente, Mariana, em 1959. Suas narrativas breves trazem como forte característica, personagens femininas melancólicas e sozinhas, em diferentes fases, sendo crianças, adolescentes e adultas, mas sobretudo, mulheres idosas, cada qual sobrevivendo às condições impostas para as mulheres de acordo com cada fase da vida.

A narrativa escolhida para essa análise foi retirada da obra *Os idólatras*, publicada em 1969. No conto "As mãos Ignorantes", encontramos uma narrativa que gira em torno da história de uma realidade distópica, na qual todas as atividades cotidianas são milimetricamente calculadas e repartidas todos os dias, para que assim, as pessoas não perdessem tempo com nada que fosse considerado irrelevante e pudessem focar apenas no que realmente importava: o trabalho.

> [...] Já não existia tempo a perder. O tempo deixara de ser fluido, de escorrer se necessário, de tomar a forma que quisessem dar-lhe dentro do seu continente de vinte e quatro horas. Dantes, melhor, outrora, no passado, as horas podiam estender-se ou encurtar-se, e aquilo que as enchia obedecer a um certo critério de preferência, ou até urgência, de escolha pessoal ou de obrigatoriedade pessoal também. Mas o mundo, com o decorrer da idade, fora aperfeiçoando cálculos e planos matemáticos, e agora tudo estava realizado e perfeito [...] Vinte e quatro cubos de tempo em cada dia. Um para preparar o sono, oito para dormir, dois para comer, nove para trabalhar (peças soltas de uma imensa máquina), um para cuidar dos médicos (os cuidados que as máquinas exigem para estarem sempre em forma), coisas assim." (Carvalho, 2018, p. 191)

Nesse contexto criado pela escrita juditiana, toda a arte do mundo encontra-se em apenas dois lugares: duas cidades denominadas de cidade-museu e cidade-biblioteca: "[...] as poucas obras de arte que restavam das últimas guerras mundiais estavam todas elas reunidas numa cidade-museu da América; os livros numa cidade-biblioteca no centro da Europa." (Carvalho, 2018, p. 192). Em resumo, por conta dessa falta de contato com arte mais ninguém pintava, esculpia, escrevia ou realizava qualquer tipo de expressão artística. A rotina intensa de trabalho deixava as pessoas sem tempo para isso e como consequência, o interesse por essas atividades também foi se perdendo.

No entanto, como as pessoas ainda não tinham se transformado efetivamente em máquinas, uma vez por ano, elas podiam escolher um destino de descanso para as suas férias, podendo fazer, inclusive, viagens interplanetárias para a Lua, Marte, etc. Porém, como se tratavam de viagens muito longas, muitas dessas pessoas, pela falta de opção, eram obrigadas a viajar para a cidade-biblioteca ou a cidade-museu por serem destinos mais acessíveis. Todavia, só iam para esses lugares aqueles que fossem considerados incapazes ou medrosos e, por conta disso, ninguém falava que já tinha tido a experiência de estarem nesses lugares ou falavam que conheciam o que tinha por lá:

> [...] Tudo fora feito e durante uma longa sucessão de séculos a arte e a literatura tinham tido importância e as pessoas gastavam o tempo a escrever, a pintar, a ler a olhar atentamente para as telas. Houvera mesmo quem tivesse quadros e livros em suas casas. Uma ou outra pessoa, embora isto fosse raro, preferia passar as suas férias numa dessas cidades-museu e não nos planetas estrangeiros. Mas tratava-se geralmente de seres a quem a longa viagem aérea assustava, ou a quem ela era proibida pelos médicos. Tal proibição era, porém, difícil de provar e por isso as pessoas se envergonhavam de dizer que conheciam de vista a princesa Nerfetiti ou a Guernica. Isso equivalia a poderem ser consideradas covardes." (Carvalho, 2018, p. 192)

Por uma questão de saúde e indicação médica, uma das pessoas que acabou indo para a cidade-biblioteca era um homem chamado Fran. Mesmo essa viagem sendo contra a sua vontade, quando ele chega nesse lugar, ele é surpreendido por esse cenário atípico de obras catalogadas, tão diferente da sua realidade cotidiana e acaba se debruçando na leitura de diversos livros. Os que mais chamaram sua atenção, tratavam-se de obras que narravam o período histórico que ocorreu na Europa, entre os séculos XV e XVIII, com perseguições, julgamentos e execuções de pessoas, normalmente mulheres, acusadas de praticar atos considerados bruxaria.

> Fran, um homem que sofria de vertigens e fora passar as férias à cidade-biblioteca, descobriu, num velho livro que por acaso se pusera a folhear, uma coisa louca e de certo modo apaixonante. Tinham existido outrora seres malignos a quem chamavam bruxas ou feiticeiras e que prestavam culto ao deus das trevas, Satanás. Essas mulheres reuniam-se nas florestas e matavam à distância as pessoas, reproduzindo-lhes a imagem e espetando-lhe depois um alfinete no coração. E nas clareiras das florestas, brancas e nuas, prestavam culto ao senhor do Mal. Esse homem sorrira, encolhera os ombros. Mas à noite, no seu quarto de hotel, dera consigo a pensar naquilo. Porque um homem desse claro mundo sem mistério podia sentir-se atraído por coisas escuras e ilógicas. Podia sentir-se incompleto e um pouco angustiado nesse mundo passado esquecido e já sem possibilidade de futuro. Angústia tornara-se, porém, uma palavra tabu e as pessoas já lhe desconheciam mesmo o sentido nesse ano, nesse mês, nesse dia em que Fran descobriu o feiticismo. (Carvalho, 2018, p. 192-193)

Dentro daquela sociedade que não tinha espaço para sentimentos ou qualquer coisa que não fosse o trabalho, outra personagem que nos apresentada é Gilia, uma mulher solitária e triste que vai ao médico para tratar seu estado de espírito e sai de lá com uma indicação de casamento para melhora. Sem contestar, ela aceita o prognóstico e então, tudo é arranjado por um serviço de uma agência que se encarregava de fazer esse serviço de matrimônio entre pessoas que não se conheciam.

> Uma mulher, por exemplo, Gilia, não sabia o que era angústia mas sentira-se desde sempre angustiada. Um ano antes tinha ido ao médico que a aconselhara a casar-se depressa. Segundo ele, ficaria bem depois disso. Gilia tinha-se dirigido à agência que se encarregava de tal gênero de casos e daí por um mês estava casada. Não era muito bonita mas agradável à vista, e durante algum tempo julgou-se feliz junto do marido que parecia gostar dela. Um dia, porém, a angústia voltou. E Gilia pensava olhando as mãos. Devo fazer qualquer coisa, tenho de fazer qualquer coisa. Mas o quê? Ela era uma das trezentas analistas de um grande laboratório, e todos os dias as suas mãos brancas e leves tocavam tubos de ensaio, carregavam em botões, enchiam e esvaziavam frascos. Mas não era aquilo que as suas mãos pedia, ela sabia-o. O que seria então? (Carvalho, 2018, p. 193)

Tendo a angústia como um sentimento constante, no fim de seu ano de trabalho, Gilia escolhe ir para a cidade-museu, na América. Lá, ela encontra diversas figuras esculpidas e isso mexe com ela de uma forma que nada no mundo conseguira até então, já que era a primeira vez que ela tinha contato com aquele tipo de obra de arte. Logo, quando suas férias terminam e ela volta para casa, ela entende exatamente o motivo de sua angústia. A mulher descobre que o que suas mãos ansiavam era imprimir figuras e ornamentos em alguma matéria, assim como o exemplo daquelas que ela passou suas férias a observar.

> Nessa noite, foi até ao rio durante a hora considerada de preparação para o sono. Ficava perto, o rio, e nas suas margens havia juncos e havia barro. Ela deteve-se um pouco a olhar para as estrelas [...], depois apanhou com ambas as mãos aquele barro avermelhado e pegajoso, que meteu na mala. Entrou em casa devagar porque o marido já dormia (eram peças diferentes da enorme máquina, e ele ajudava a fazer os tubos de ensaio com que ela trabalhava). Dirigiu-se para a cozinha, abriu a mala, tirou o barro, que colocou sobre a mesa.
> Que iria fazer? pensou. Lembrou-se de uma pequena figura de Tanagra e sorriu. Se conseguisse… E se conseguisse reproduzir com aquelas mãos inexperientes, mas tão entusiastas o rosto do marido, o seu corpo? [...] Olhou para o relógio, verificou que estava, pela primeira vez na sua vida, a infringir uma lei. Devia estar a dormir, eram horas. Não havia tempo a perder e ela ia perdê-lo." (Carvalho, 2018, p. 193-194)

Após o impulso de praticar sua própria vontade e não seguir as regras impostas a todos para obedecer as atividades de cada parte do tempo, ela decide que naquele momento o mais importante era realizar o desejo de seus instintos. Então, sozinha com aquela convicção, Gilia começa a "perder" seu tempo esculpindo o barro retirado do rio, a figura de seu marido, sua única referência de afeto. De forma completamente ingênua, a mulher começa esculpindo o rosto de seu marido imaginando como ele ficaria alegre por ela ter feito aquilo para ele. Na verdade, ela não imaginava como essa decisão seria trágica para a sua existência.

Dessa maneira, para aquela sociedade que não tinha "tempo a perder", a atitude de Gilia era algo considerado totalmente subversivo. Primeiramente, por conta da desobediência de passar a noite acordada ao invés de descansar para o trabalho, fugindo da rotina pré-estabelecida e regrada para todas as pessoas. Depois, por praticar uma atividade de criação e não de execução, fato que a coloca como alguém totalmente diferente entre seus iguais naquele contexto em que ninguém sentia ou refletia absolutamente nada.

.

> Estava a dar-lhe forma como àquele barro que as suas mãos apertavam, depois tocavam ao de leve, moldando-lhe um nariz, rasgando-lhe os cabelos com as unhas. Esqueceu-se do tempo, deixara de ser que quadriculado para ela, Gilia. Deixara de comandar a sua existência. E pela primeira vez também se sentiu feliz, completamente feliz. Era aquilo o que as suas mãos sempre haviam pedido. (Carvalho, 2018, p. 194)

No momento que ela permanece com aquela argila nas mãos, tudo ao seu redor desaparece e ela se envolve intensamente com a sua vertente artística que ela própria não conhecia em si mesma. Nesse momento, torna-se visível a aspiração que Gilia tinha para a arte e como viver em uma sociedade que desprezava essas questões, negando inclusive o seu acesso, foi o real motivo da profunda tristeza e angústia que essa mulher sentiu durante toda a sua vida. A intensidade daquela experiência foi tão forte que o dia já havia amanhecido e ela nem percebia do perigo que corria naquela hora, já que a qualquer momento seu segredo seria revelado.

Quando seu marido acorda, se depara, então, com Gilia na cozinha, completamente suja de barro e com a escultura de sua figura nas mãos. Assustado com essa cena transgressora e tão longe da realidade de sua rotina monótona e repetida, ele se recorda dos livros com a histórias de feitiçaria que tanto chamou sua atenção e automaticamente associa a atitude da mulher com as narrativas que ele leu na cidade-biblioteca sobre mulheres que praticavam rituais de bruxaria. Notoriamente, o que podemos perceber é que o homem vincula também o objeto esculpido à ideia de um boneco vodu utilizado em várias tradições mágicas ao redor do mundo.

> Era manhã e agora o marido estava ali e dizia numa voz estranha: O que estás a fazer? [...] Sei o que isso é. Isso aí (e estendia um dedo acusador) é feitiçaria. Agora, quando cheguei,

> ias espetar um alfinete no meu coração. [...] Então, quando o viu abrir a gaveta e tirar aquela faca aguçada, soube que tinha que fugir depressa. Atrás dela o marido e os seus gritos: Queria matar-me, queria matar-me! É uma bruxa!" (Carvalho, 2018, p. 194)

A partir do momento que o homem começa a gritar que sua mulher era uma bruxa, é iniciada uma verdadeira caça às bruxas. A rememoração de perseguição com toda uma sociedade contra uma única mulher que ameaçou os parâmetros de boa conduta impostos apenas por ter decidido seguir seus instintos artísticos e realizar suas próprias vontades. Com isso, podemos perceber como a existência feminina é constantemente colocada em situações de vulnerabilidade e perigo, independente da época ou contexto em que ela estiver inserida.

Como sabemos, as mulheres foram extremamente exploradas e sempre que lutavam para romper qualquer norma imposta, logo já eram acusadas e ameaçadas. A filósofa contemporânea Silvia Federici, uma das figuras intelectuais mais importantes quando falamos dos estudos feministas, reflete como as mulheres sofreram com esse processo exploratório da mulher dentro da nossa sociedade extremamente capitalista. para Federici, a caça às bruxas é a perseguição histórica mais esquecida e deturpada. Tanto que transformaram a bruxa numa caricatura, num personagem grotesco e ridículo. Em sua obra *Mulheres e caça às bruxas* (2019), ela afirma:

> Na figura da bruxa as autoridades puniam, ao mesmo tempo, a investida contra a propriedade privada, a insubordinação social, a propagação de crenças mágicas que pressupunham a presença de poderes que não podiam controlar, e o desvio da norma sexual que, naquele momento, colocava o comportamento sexual e a procriação sob domínio do Estado. (Federici, 2019, p. 53).

A temática da bruxa, amplamente revisitada pela literatura de tantos países, constrói uma imagem misógina e perversa de uma mulher demonizada. No entanto, na narrativa de Maria Judite de Carvalho, percebemos que a escritora opta por trabalhar esse tema a partir de uma perspectiva completamente diferente. Com isso, a mulher considerada "bruxa" pode ser qualquer uma que aja de forma insubordinada, representando o ódio constante que a sociedade tem pelas mulheres de forma geral.

> As mulheres eram acusadas de ser pouco razoáveis, vaidosas, selvagens, esbanjadoras. A língua feminina era especialmente culpável, considerada um instrumento de insubordinação. Porém, a principal vilã era a esposa desobediente, que, ao lado da "desbocada", da "bruxa" e da "puta", era o alvo favorito de dramaturgos, escritores populares e moralistas. Nesse sentido, A megera domada (1593) de Shakespeare era um manifesto da época. O castigo da insubordinação feminina à autoridade patriarcal foi evocado e celebrado em inúmeras obras de teatro e panfletos. (Federici, 2017, p. 202)

Na bibliografia de Maria Judite de Carvalho, a obra *Os Idólatras* destaca-se entre as demais pelo fato de ser a única pelo qual a escritora portuguesa se aventura pelo âmbito da literatura fantástica, mais especificamente pela vertente da ficção científica e da distopia. Quando nos atentamos para o contexto histórico no qual as narrativas dessa obra foram produzidas, lembramos que no final da década de 1960, Portugal vivia sob o regime ditatorial de António Salazar, denominado como o Estado Novo.

Na sua obra, "Minha História das Mulheres", Michelle Perrot (2008) ao falar sobre o silêncio que determinou a existência feminina ao longo da história, afirma que o silêncio mais profundo é o do relato. Além disso, concede sentido à palavra "história" como "o relato que

se faz dos acontecimentos, da sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, dos acúmulos que tecem o devir da sociedade" (Perrot, 2008, p.16), comprovando as razões que marcaram, por muito tempo, a ausência feminina nas narrativas.

Dessa maneira, o silenciamento das mulheres, a censura e a opressão foram os cenários do início do processo de escrita de Maria Judite de Carvalho, o que acabou, com toda certeza, influenciando consideravelmente as suas obras literárias. Para Carlos Reis, ensaísta e professor catedrático da Universidade de Coimbra,

> Maria Judite de Carvalho é uma das vozes mais significativas de sua geração [...] dotada de um extraordinário talento de contista, associado à singular representação do mundo que, sobretudo nos seus contos, se dá a conhecer, Maria Judite de Carvalho configura, com precisão e com equilíbrio no tratamento das categorias da narrativa, um pequeno universo que, cabendo todo nas apertadas fronteiras de intensos e breves relatos, é capaz de transcender essas fronteiras, prolongando-se para além delas: «uma intensidade que escolhe manifestar-se por assim dizer 'em tom menor'» (Buescu, 2001, p. 293). No mundo dos seus contos, das suas novelas e dos seus romances, como no das suas admiráveis crónicas, perpassam pequenas ambições e grandes frustações, solidões e desencantos calados, tudo projetado num cenário que, sendo marcadamente feminino, é atravessado por um calor humano inesquecível (Reis, 1989, p. 243-244).

Nesse sentido, é possível concluirmos que a escolha de publicar uma coletânea de contos relacionada com as características das narrativas fantásticas pode ter sido uma opção estratégica da escritora portuguesa, tanto para fugir da censura militar que seu país enfrentava, quanto para exprimir ideias que não tivessem obrigação com a realidade. Fato é que em sua vasta bibliografia, a obra *Os idólatras* (1969) foi a única representante dessa escrita tão singular. Talvez por isso, no entanto, mesmo Maria Judite de Carvalho tendo dedicado esse momento de sua escrita para o âmbito do fantástico, ela não tenha despertado muito interesse e nem ganhado devido destaque, até hoje, para esses estudos.

Infelizmente, as narrativas de Maria Judite de Carvalho abordam temáticas completamente atuais para o nosso mundo contemporâneo, mesmo sendo escrita há mais de cinquenta anos. Os diversos tipos de violência sobre a mulher é algo muito presente todos os dias na nossa realidade. Essa é uma questão que Silvia Federici também aborda quando pensamos no processo de globalização atual. De acordo com a filósofa italiana,

> [...] estamos assistindo a uma escalada da violência contra as mulheres, especialmente afrodescendentes e indígenas nativas, porque a "globalização" é um processo político de recolonização destinado a entregar ao capital o controle inquestionável sobre a riqueza do mundo natural e o trabalho humano, e isso não pode ser alcançado sem atacar as mulheres que são diretamente responsáveis pela reprodução de suas comunidades. [...] Maltratar as mulheres é útil para os 'novos cercamentos" (Federici, 2019, p. 94)

Nesse sentido, a subsistência da mulher sempre sofreu e continua sofrendo ataques, independente das épocas em que se encontram. A partir da leitura do conto "As mãos ignorantes", publicado em 1969, podemos identificar e refletir sobre como a existência da figura feminina foi constantemente contornada por fundamentações trágicas, tal como foi demonstrado ao longo desta análise.

Assim, diante de tantas narrativas distópicas escritas até hoje, muitas das desenvolvidas por Maria Judite de Carvalho abordam aspectos completamente relevantes e atuais, principalmente acerca da identidade feminina, o que justifica a relevância de suas escritas e de suas obras, não só para a literatura portuguesa, mas para as representações da literatura de autoria feminina em um contexto universal.

Referências

CARVALHO, Maria Judite de. **Obras completas vol. III**. Flores ao telefone, Os idólatras, Tempo de mercês. Lisboa: Minotauro, 2018.

COELHO, Nelly Novaes. **Escritores Portugueses do Século XX.** Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2007.

COUTINHO, A. Ficção científica: narrativa do mundo contemporâneo. **Revista de Letras da Universidade Católica de Brasília**, Brasília, v.1, n.1, 2008.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa – mulheres, corpo e acumulação primitiva.** Tradução Coletivo Sycorax. São Paulo: Editora Elefante, 2017.

FEDERICI, Silvia. **Mulheres e caça às bruxas.** São Paulo: Boitempo, 2019.

MAFRA, Telma Aparecida. **O silêncio e a palavra truncada nos contos de Maria Judite de Carvalho**. 2002. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. Acesso em: 29 mar. 2025.

MENDONÇA, Fernando. Ficção de autoria feminina ou o sabor da solidão. *In*: **A Literatura Portuguesa no Século XX**. São Paulo: Hucitec, 1973.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** [trad. Angela M. S. Corrêa].- 1ªed. 1ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2008.

REIS, Carlos. **História Crítica da Literatura Portuguesa [Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo].** 9º Volume. Lisboa: Editoral Verbo, 2005.

ENTRE PADRÕES E SILÊNCIOS: A IDENTIDADE NEGRA EM *UM CASAMENTO AMERICANO* (2019), DE TAYARI JONES

Between Patterns and Silences: black identity in *An American Marriage* (2019), by Tayari Jones

Libânia Cristina Nucci Passos[1]
0009-0007-0701-9248
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Débora Ballielo Barcala[2]
0000-0003-1461-6327
Universidade Estadual Paulista – UNESP

Introdução

Como afirma Loïc Wacquant (2023, p. 128), "a raça é, sem dúvida, a categoria mais problemática e volátil das ciências sociais no início do século XXI". Considerado um "subproduto imprevisto" da escravização, a criação de casta racial com a divisão entre "negros" e "brancos" gerou uma desumanização sistemática dos afro-americanos (Wacquant, 2006, p. 16). Do mesmo modo, a divisão social instituída pelas Leis Jim Crow (1865-1965) no Sul dos Estados Unidos contribuiu para o surgimento do mito da superioridade branca no país.

Com o novo século, uma outra instituição passa a remodelar o significado da raça e auxiliar na preservação das castas: o sistema carcerário. Atuando como a "principal máquina de formação da raça", o excesso do encarceramento de negros legitimou o uso da cor para substituir a periculosidade, e a raça começa a ser utilizada como um "sinal negativo do aumento de risco de criminalidade" (Wacquant, 2006, p. 25). Além disso, critérios raciais começam a servir de justificativa para que o Estado crie uma política de morte e decida quem deve viver e quem deve morrer, o que Mbembe (2018) denomina de necropolítica.

A partir desse pensamento, a imagem do negro vem sendo construída socialmente sob o olhar colonizador, de inferioridade, subalternidade, desumanização, sendo muitas vezes visto de maneira grotesca, com traços físicos exagerados, até mesmo associado ao animalismo e à monstruosidade. Esse corpo considerado "fora do padrão", objetificado, perigoso e ameaçador é violentado de forma contínua, constante e cruel, porque não se encaixa nos ideais de ego do sujeito branco (Souza, 2021). Sustenta-se, deste modo, uma imagem que serve como "ferramenta assassina" (hooks, 2019, p. 35), utilizada tanto para manter o controle social quanto para justificar formas de exclusão e violência.

Na literatura, no cinema, nas demais artes, muitas vezes o olhar não é diferente. Mesmo na atualidade, ao utilizarem-se do grotesco em suas obras, algumas produções partem do ponto de vista de pessoas brancas, dispensando outras perspectivas e trazem uma

[1] Mestranda em Literatura e Vida Social, pela Universidade Estadual Paulista – UNESP, Faculdade de Ciências e Letras (Assis/SP), bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), e-mail para contato: libania.nucci@unesp.br.

[2] Professora Assistente Doutora da Universidade Estadual Paulista – UNESP, Faculdade de Ciências e Letras (Assis/SP), e-mail para contato: debora.barcala@unesp.br.

representação negra homogênea, sem explorar a complexidade dessas vidas (hooks, 2019). No entanto, essa concepção pode ser ressignificada e o grotesco pode ser explorado para mostrar as contradições, as dores da experiência negra e ao mesmo tempo denunciar as estruturas de poder que perpetuam a desigualdade, rompendo com estereótipos construídos ao longo dos anos. Por isso, é importante que os estudos se voltem para a produção de escritores que subvertem e desestabilizam esse sistema literário, com narrativas que exploram a diversidade negra, questionam as relações de dominação, denunciam o racismo e reivindicam reconhecimento e reparação. Trata-se da valorização de uma escrita historicamente inviabilizada pelo cânone literário dominante, marcado por sistemas simbólicos ligados à colonialidade do poder e ao silenciamento de vozes, sobretudo as das escritoras negras.

Nessa conjuntura, destaca-se a escritora Tayari Jones, nascida em 1970, em Atlanta, na Geórgia, autora de quatro romances: *Leaving Atlanta* (2002), *The Untelling* (2005), *Silver Sparrow* (2011) e *An American Marriage* (2018), este último traduzido no Brasil, em 2019, como *Um casamento americano*. Em suas obras, apresenta uma literatura que enfatiza a vida negra do Sul dos Estados Unidos e traz personagens imperfeitas, diversas, expondo as fragilidades humanas e as complexidades das relações afetivas em meio a uma sociedade marcada por preconceitos e injustiças.

Propõe-se, então, a partir dessas considerações, analisar como o corpo negro é representado na obra *Um casamento americano* (2019), da escritora estadunidense, com o objetivo de investigar como a narrativa evidencia as marcas do racismo e as dinâmicas de poder nas relações pessoais e sociais, a partir da pluralidade de vivências e subjetividades negras. Para tanto, se tomará por base a categoria estética do grotesco utilizada por Gentry (1986) sobre as percepções das personagens como degradadas de um ideal social, e as concepções de Yaeger (2000) a respeito da representação do grotesco enquanto espaço de obsessão política no qual os corpos negros são desconsiderados, oprimidos e exibidos com injustiça. O estudo pretende, assim, destacar a relevância da literatura produzida por escritoras negras contemporâneas na desconstrução de imagens hegemônicas e na reivindicação de novas formas de representação e reconhecimento.

A representação dos corpos negros: o grotesco como resistência e denúncia social

Um casamento americano (2019) é a primeira e única obra da escritora traduzida no Brasil e recebeu diversos prêmios, como o *Women's Prize for Fiction* (anteriormente conhecido como *Orange Prize*), o *Aspen Words Prize* e o *NAACP Image Award.* Ganhou notoriedade após ser incluído em 2018 no *Oprah's Book Club*, clube do livro da escritora e jornalista norte-americana Oprah Winfrey, e de ter sido uma das obras favoritas e recomendadas em 2018 pelo ex-presidente dos Estados Unidos, Barack Obama. Por sua amplitude e diversidade, foi considerada pela *Times* como uma das *25 Obras Definidoras do Renascimento Negro* e possui tradução em mais de vinte países.

O romance retrata a história de Roy e Celestial, jovens negros de Atlanta, recém-casados que estão se adaptando à rotina de suas vidas juntos. Durante uma viagem do casal à Louisiana, Roy é acusado de estupro e preso injustamente, sendo condenado a doze anos de prisão por esse crime que Celestial sabe que ele não cometeu. Embora independente, Celestial se sente desolada e desamparada, encontrando conforto em Andre, seu amigo de infância e padrinho de casamento. Após cinco anos, a condenação de Roy é repentinamente anulada, e ele retorna a Atlanta pronto para retomar sua vida com a esposa.

Dividida em capítulos curtos, a narrativa em primeira pessoa mescla os pontos de vista das personagens principais, apresentando-se como um romance polifônico (Bakhtin, 2010). Essas diferentes perspectivas ao mesmo tempo em que dinamizam a obra e permitem uma leitura fluida, torna-a complexa, pois traz o olhar daqueles que são silenciados e inferiorizados diante de "uma feição ímpar, uniforme e universal: a brancura" (Souza, 2021, p. 28). Percebe-se que a trama mostra sua profundidade na medida em que se desenvolve diante de um cenário racializado e aborda questões importantes sobre as relações de poder, o sistema de justiça e o sistema carcerário dos Estados Unidos, de como uma prisão injusta pode desestruturar e transformar a vida não somente de quem é detido, mas de toda sua família.

Sobre o processo de escrita da obra, embora enfatize que a centralidade do enredo seja o relacionamento do casal e a capacidade de Roy de retomar sua vida conjugal[3], Jones afirma sua intenção de escrever um romance sobre a injustiça do encarceramento em massa:

> Eu como a maioria das pessoas pensativas, percebi que o mundo está em chamas e eu quero usar minhas habilidades para ajudar a apagar as chamas. Para isso, comecei a escrever um romance que abordasse a injustiça do encarceramento errôneo. [...] Sei que tenho um romance quando tenho uma pergunta para a qual não sei a resposta moral/ética. Quando se trata de encarceramento injusto, não estou dividida. O Estado não deve prender pessoas inocentes. Ponto final. Também sem ambiguidade: o sistema prisional é cruel, corrupto e precisa desesperadamente de reforma, se não de abolição.
> Então, onde estava o romance? A resposta se revelou em uma praça de alimentação onde avistei um jovem casal. Ela estava vestida com um lindo casaco de cashmere. Ele usava calças cáqui baratas e uma polo. Eles estavam claramente bravos e claramente apaixonados. Ouvi a mulher dizer, "Roy, você sabe que não teria me esperado por sete anos". Ele retrucou: "Do que você está falando? Essa merda não teria acontecido com você em primeiro lugar".
> Naquele momento, eu soube que tinha um romance[4]. (Brown, 2023, p. 102-103, tradução nossa).

Contudo, outra questão diretamente ligada ao racismo e ao preconceito é desencadeada na narrativa e merece atenção: como a imagem do negro é construída diante de um sistema penal racializado e de uma sociedade arraigada na supremacia branca. Por meio da prisão de Roy, o horror, o grotesco e o medo racial aparecem na forma de injustiça sistêmica, desumanização e trauma racial, em que o Judiciário age com uma força opressora e condena vidas negras de maneira irreparável.

Como afirma Fanon em *Pele negra, máscaras brancas* (2020), o corpo negro é marcado socialmente pela violência simbólica e material do racismo colonial, que o fixa como sinal de inferioridade e perigo na sociedade branca. Assim, esse corpo é objetificado, estigmatizado e,

---

[3] "Most of the novel is about whether or not he will be able to resume his life with his wife. That's the main thing. It's about the relationship between him and her" (Wang, 2019, p. 86).

[4] "Like most thoughtful people, I have noticed that the world is on fire, and I want to use my skills to help extinguish the flames. To this end, I set out to write a novel that addresses the injustice of wrongful incarceration [...] I know I have a novel when I have a question to which I don't know the moral/ethical answer. When it comes to wrongful incarceration, I am not torn. The state should not imprison innocent people. Full stop. Also without ambiguity: The prison system is cruel, corrupt, and in desperate need of reform, if not abolition.
So, where was the novel? The answer revealed itself in a food court where I spied a young couple. She was dressed in a lovely cashmere coat. He wore inexpensive khakis and a polo. They were clearly angry and clearly in love. I overheard the woman say, "Roy, you know you wouldn't have waited on me for seven years". He shot back, "What are you talking about? This shit wouldn't have happened to you in the first place". Just then, I knew I had a novel".

além do complexo de inferioridade, gera a ilusão de que ser como os brancos seria aproximar-se da humanidade verdadeira. A violência, deste modo, constitui-se não somente de maneira física, mas psicológica e existencial, pois o racismo imprime imagens que associam a negritude à injustiça e à periculosidade, criando um trauma coletivo e individual.

Sob o viés da categoria estética e literária, a representação dos corpos negros pode ser realizada por meio do grotesco, marcado pela distorção, exagero e transgressão de normas. Constitui-se uma ferramenta poderosa para expor as tensões históricas, sociais e políticas que envolvem a racialização e a desumanização desses corpos. Essa forma de demonstrar as contradições e as dores da experiência negra e denunciar as estruturas de poder que perpetuam a desigualdade é muito utilizada na escrita de mulheres sulistas que, segundo Yaeger (2000), torna-se um espaço de obsessão política das escritoras. Sob essa perspectiva, Barcala enfatiza:

> [...] as mulheres sulistas usam o grotesco e a violência com frequência porque estão falando de uma região na qual o grotesco não era simbólico; os corpos (especialmente o corpo negro) eram fraturados e oprimidos na realidade [...]. Para uma sociedade estratificada, baseada na opressão de negros e mulheres, qualquer ato ou corpo que fugisse à norma era reprimido, bem como a própria possibilidade de subversão. Esse ato ou corpo inesperado, dissonante reprimido, retoma como monstruoso para a classe dominante (Barcala, 2022, p. 78).

Esse aspecto pode ser observado na descrição de Celestial quando ela, os familiares e Andre comparecem no Tribunal para o julgamento de Roy. Percebe-se a necessidade de controle não somente do corpo, mas do comportamento para que, enquanto pessoas negras, não sejam subjugadas:

> No dia seguinte ocupamos nossos lugares no tribunal, fantasiados para parecer o mais inocentes possível. Meus pais estavam lá e os de Roy também. Olive vestira uma roupa de ir à igreja e Grande Roy se sentara ao lado dela parecendo pobre porém honesto. Como Andre, meu pai se arrumou, e pela primeira vez pareceu "farinha do mesmo saco" da minha mãe elegante. Olhando Roy, vi que ele estava arrumado como a gente. Não era somente o corte do paletó ou a altura da bainha da calça roçando o couro fino dos sapatos; era seu rosto barbeado, os olhos inocentes e temerosos, desacostumados a estar à mercê do Estado (Jones, 2019, p. 42).

Trata-se, portanto, de um modo de se portar que exige moderação, roupas adequadas e "naturalização de imagens específicas" em que a sociedade e as instituições impõem para manterem a "opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos" e de reforçarem as noções de superioridade racial e imperialismo político (hooks, 2019, p. 29-30). Isso é enfaticamente indicado na decisão dos jurados pela condenação de Roy e no sentimento inferiorizado de Celestial por ter sua palavra desacreditada, pois ainda que tenha exposto a verdade sobre os fatos e controlado sua imagem para ser vista de maneira adequada ao que é considerado "padrão", não teve êxito:

> O QUE EU SEI É O SEGUINTE: eles não acreditaram em mim. Eram doze pessoas, e nenhuma delas acreditou na minha palavra. Ali, na frente da sala, expliquei que Roy não podia ter estuprado a mulher do quarto 206 porque nós estávamos juntos. Contei sobre a cama vibratória que não funcionava, sobre o filme que passava na televisão cheia de chuviscos. O promotor perguntou por que nós tínhamos brigado. Abalada, olhei para Roy e para nossas mães. Banks protestou, por isso não precisei responder, mas a pausa fez parecer que eu estava escondendo algum podre do nosso casamento

> de tão pouco tempo. Mesmo antes de descer do banco das testemunhas, eu soube que tinha fracassado com ele. Talvez eu não fosse interessante o suficiente. Nem dramática o suficiente. Talvez eu fosse diferente demais das pessoas ali. Quem sabe? [...] tudo o que eu tinha eram palavras, leves e frágeis como o ar. Enquanto ocupava meu lugar ao lado de Andre, nem mesmo a jurada negra olhou para mim (Jones, 2019, p. 42-43).

Quando Jones em sua obra transmite, pelas vozes das personagens, imagens de injustiça e desconsideração, além de possibilitar a compreensão profunda das motivações, fragilidades, consequências emocionais e questões psicológicas, permite a percepção profunda do drama humano e social vivenciado por elas. Ao se utilizar do grotesco para falar de um corpo vigiado, expor formas de exclusão e manutenção de tratamentos desiguais no sistema de justiça que são negadas socialmente, rompe o silêncio e deixa escancarado o preconceito que ainda se pretende esconder até os dias atuais.

Gentry (1986) enfatiza que o grotesco pode ser apresentado na literatura de duas formas: como representação e como modo de percepção. O modo de representação está relacionado com as ações do narrador, isto é, com a maneira como o narrador descreve uma personagem (talvez comparando-a com animais ou vegetais). Já o modo de percepção se relaciona com as ações das personagens que muitas vezes percebem a si mesmas como degradadas de um ideal ou percebem o mundo como degradado. Os ideais dos quais se sentem degradadas e oprimidas, em geral, são ideais culturais e sociais. Essa degradação por deformidade física ou isolamento social, por exemplo, seria o polo negativo do grotesco (Barcala, 2022, p. 40) e pode ser observada pela carta de Roy a Celestial:

> Querida Geórgia[5],
> Segundo Walter, estou sendo um babaca por não ver as coisas pelo seu ponto de vista. Ele diz que não é razoável esperar que você reitere constantemente que seu marido está preso. Ele disse: "Não estamos no filme O fugitivo. Você quer que ela vá correndo atrás do homem sem uma perna?" (Está vendo por que a gente chama ele de Yoda do Gueto?) Ele diz que o seu potencial para crescer na profissão vai diminuir muito se associarem sua marca com a prisão, o que evoca estereótipos incômodos da vida afro-americana. Só que ele falou nestes termos: "Ela é negra e todo mundo já acha que ela tem 501 filhos, com 501 pais diferentes, que recebe auxílio do governo no nome de 501 pessoas. Ela já precisa lidar com essas coisas, mas conseguiu fazer os brancos acreditarem que ela é uma espécie de Houdini fazedora de bonecas e que isso é um trabalho de verdade. Ela está dando duro. Você acha que ela deveria andar por aí anunciando que o homem dela está na cadeia? Assim que ela disser isso, todo mundo vai começar a olhar para ela e pensar nos 501 filhos, 501 pais, 501 auxílios do governo, e aí vai ser melhor ela voltar para casa e começar a trabalhar numa companhia telefônica". (De novo, essas foram as palavras exatas dele) (Jones, 2019, p. 67-68).

A associação da mulher negra à criminalidade, à maternidade múltipla e à dependência do Estado na obra de Jones reforça o que Davis (2016) e Collins e Bilge (2021) identificam como intersecção entre raça, classe e gênero, elementos que estruturam as opressões vividas pelas mulheres negras. O silêncio imposto à Celestial não é apenas uma escolha individual, mas o resultado de um acordo coletivo que Cida Bento (2022) chama de "pacto de branquitude" que define quem pode ou não expor suas histórias e angústias sem sofrer retaliações ou perder oportunidades. O discurso de Walter para que Celestial mantenha oculta a prisão do marido e evite associar sua vida com estigmas racializados é, portanto, uma forma de proteção, pois a

[5] Outra maneira de Roy referir-se à esposa.

sociedade branca resiste em mudar o estereótipo da mulher negra (hooks, 2024, p. 97) e o sistema não tolera desvios de discursos caricaturais em torno dessas mulheres.

Mesmo quando as mulheres negras alcançam posição de destaque, continuam sendo alvo de suspeita e discriminação, precisando constantemente provar sua competência e respeitabilidade. De acordo com hooks (2019), muitas vezes as mulheres negras internalizam os valores, a estética da supremacia branca e possuem uma forma de verem e olharem o mundo que negam seus valores. Essas mulheres aprendem que não podem controlar suas imagens, como se veem (se suas visões não forem descolonizadas) e como são vistas. Observa-se pela fala de Celestial sua dificuldade de construir seu próprio ser e se reconhecer diante da necessidade de se encaixar a todo custo nesse ideal estético considerado universal:

> Querido Roy,
> Como você espera que eu responda à sua última carta? Sim, eu perdi alguns quilos. Alguns de propósito - tenho ido bastante a Nova York ultimamente e você sabe que lá as pessoas são um pouco mais magras. Não quero parecer uma mulher sem sofisticação, "lá do Sul", que faz arte folclórica. Para minhas bonecas serem levadas a sério, preciso ter uma aparência à altura. Mas não creio que você esteja falando da minha cintura (Jones, 2019, p. 79).

Não por coincidência, a forma epistolar introduzida como um elemento estruturante da narrativa não serve somente como um recurso utilizado por Jones para possibilitar a comunicação entre Roy - que está dentro da prisão - e Celestial - fora do cárcere, mas para resgatar a voz das personagens, afirmar suas identidades e ressignificar suas dores por meio de denúncia social. Ao mesmo tempo em que o silêncio e a omissão atuam como uma estratégia de sobrevivência das personagens diante do preconceito e da violência simbólica sofrida por elas, existe uma espécie de paradoxo quando o silêncio é rompido e essas questões são transportadas para as cartas. Assim, o poder da escrita na obra é revelado como instrumento de libertação, o que gera impacto, reflexão e desperta a atenção para os conflitos raciais, sociais e afetivos que permeiam a história.

O espaço da prisão também é outro ponto que merece destaque por dialogar com a grotesquização dos corpos apontada por Gentry (1986), visto que mais do que um local físico de clausura, funciona como um símbolo de transformação e distorção de corpos e identidades dos indivíduos. Os relatos de Celestial sobre as mutações físicas e emocionais do corpo de Roy refletem o impacto causado pela injustiça, principalmente quando afirma que a cadeia deixou o esposo mais magro e que "a gordura infantil das bochechas havia sumido, revelando um maxilar quadrado" (Jones, 2019, p. 42).

As condições precárias da prisão mostram o quanto o corpo deixa de ser visto como algo autônomo e livre e passa a ser um objeto controlado, estranho, com fragilidades em excesso, a ponto de o ser humano ser comparado a um animal:

> [...] Você esqueceu da cadeia do condado? Cheirava a xixi, água sanitária e todas aquelas mulheres e crianças desesperadas em volta de nós…Sua pele estava tão cinzenta que você parecia coberto de cinzas. Suas mãos estavam ásperas feito couro de jacaré e você não conseguiu nenhum creme para impedir as rachaduras e o sangramento. Você esqueceu tudo isso? Tio Banks precisou arranjar um terno novo por causa dos quilos que você perdeu esperando seu "julgamento rápido". Você era um fantasma de si mesmo (Jones, 2019, p. 52).

Essa animalização também pode ser vista quando a esposa enfatiza que Roy "uivava" (Jones, 2019, p. 42) ao ouvir a sentença condenatória e pela expressão de Roy ao se comparar a um cachorro molhado quando foi preso:

> Sendo inocente ou não, a prisão muda a pessoa, transforma a gente em culpado. Enquanto andava pelo estacionamento, balancei a cabeça como um cachorro molhado, para afastar essas ideias. Lembrei a mim mesmo que o fato era que eu estava saindo. Pela porta da frente ou pelos fundos, dava no mesmo (Jones, 2019, p. 121).

O corpo marcado pela prisão torna-se, portanto, um corpo estranho, carregado de significados sociais e pessoais. Essa perspectiva trazida por Jones ajuda a compreender como a prisão pode ser lida como um espaço grotesco, onde o humano e o monstruoso se entrelaçam. Mais do que um local de clausura, constitui-se um espaço onde os corpos sofrem deformações físicas, marcadas pela violência simbólica e material, que desafiam as normas estéticas e sociais. Apresenta-se, deste modo, uma narrativa que permite uma leitura crítica da desumanização imposta pelo sistema penal, pelo racismo institucionalizado e serve como espaço de denúncia das injustiças que emergem desse contexto, uma abordagem que amplia a compreensão de como o encarceramento em massa da população negra não é apenas uma forma de punição, mas uma espécie de controle social que reforça hierarquias raciais e perpetua o ciclo de exclusão e marginalização.

Considerações Finais

A partir dessa análise realizada em torno da representação dos corpos negros em *Um casamento americano* (2019), da escritora estadunidense Tayari Jones, foi possível observar como o racismo cria um ambiente psicológico de medo e terror para os afro-americanos, que muitas vezes precisam internalizar uma identidade dupla e performar comportamentos considerados padrões para sobreviverem e serem aceitos. A estratégia de representação utilizando-se do grotesco serve de ferramenta para expor as desigualdades e as opressões impostas por uma sociedade marcada pelo preconceito racial. Além disso, evidencia como o próprio sistema social, ao perpetuar essas injustiças, destrói as relações afetivas, os sonhos e as perspectivas de futuro da população negra, gerando traumas psicológicos e emocionais profundos, até mesmo irreversíveis.

O grotesco, quando associado aos corpos negros, transcende uma simples questão estética, configurando-se um campo de luta simbólica que revela as tensões históricas entre a opressão e a resistência, entre a desumanização imposta por séculos e a afirmação da identidade negra. Por meio dessa relação complexa, Jones apresenta uma literatura que desafia as opressões interligadas entre raça, gênero e classe e propõe uma reflexão crítica sobre a necessidade urgente da desconstrução de preconceitos arraigados. Sua narrativa expõe as contradições e as dores da experiência negra, ao mesmo tempo em que denuncia as estruturas de poder que perpetuam a desigualdade e a exclusão social.

A obra rompe o silêncio e, com coragem e sensibilidade, mostra como os norte-americanos se tornam vulneráveis diante de uma sociedade que justifica cotidianamente a dominação de um grupo sobre o outro. Quando Jones, por meio da linguagem e da estrutura narrativa, coloca em evidência a raça como um marcador de criminalidade – em que a população negra é sujeita a um processo ideológico que associa automaticamente a figura do criminoso ao homem negro (Davis, 2022) –, contesta a "história triunfante da democracia estadunidense" de ser a "terra da liberdade" e traz uma história "que precisa ser ouvida em todo o mundo" (Alexander, 2017, p. 18), desconstruindo estereótipos e discursos hegemônicos sobre a identidade nacional norte-americana.

Além disso, ao transformar a luta individual de suas personagens em uma luta coletiva, cujo desfecho almeja um tipo mais amplo de liberdade, e ao denunciar o preconceito racial tanto da sociedade, como das instituições, Jones desempenha em sua escrita aquilo que Alice Walker (2021) entende ser uma característica e uma herança legada aos escritores negros sulistas: de confiar na humanidade, ter amor pela justiça e dar voz ao que foi silenciado por séculos. Com isso, a obra reafirma a importância da literatura como instrumento de resistência, reconhecimento e reparação, contribuindo para a valorização de narrativas negras plurais, que desafiam o cânone literário dominante e ampliam as possibilidades de compreensão da experiência afro-americana. E, mais do que isso, torna-se um espaço de contestação e transformação, em que vozes antes marginalizadas encontram lugar para se expressar e reivindicar justiça.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski.** Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BARCALA, Débora Ballielo. **O grotesco feminino como subversão na obra de Flannery O'Connor.** Tese de Doutorado - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Assis, 2022.

BENTO, Cida. **O pacto da branquitude.** São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BROWN, Jericho (org). **How We Do It:** Black Writers on Craft, Practice, and Skill. Amistad, 2023.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade.** Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

HOOKS, bell. **E eu não sou uma mulher?:** mulheres negras e feminismo. 15ª ed. Tradução de Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2024.

HOOKS, bell. **Olhares negros:** raça e representação. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JONES, Tayari. Tayari Jones on her literary lineage and choosing Atlanta. [Entrevista concedida a] Regina N. Bradley. **Atlanta Magazine**, online, 26 de setembro de 2023. Disponível em: https://www.atlantamagazine.com/news-culture-articles/tayari-jones-on-her-literary-lineage-and-choosing-atlanta/. Acesso em 26 maio 2025.

JONES, Tayari. **Um casamento americano.** Tradução de Alves Calado. São Paulo: Arqueiro, 2019.

MBEMBE, Archille. **Necropolítica:** biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini – São Paulo: n-1 edições, 2018.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro:** ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

WACQUANT, Loïc. Da escravidão ao encarceramento em massa: repensando a "questão racial" nos Estados Unidos. In: **Contragolpes**. Seleção de artigos da *New Left Review*. Org. Emir Sader. Trad. Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.

WACQUANT, Loïc. Resolver o problema da "raça". **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, Vol. XLV, pp. 127 - 154, 2023. Disponível em: https://ojs.letras.up.pt/index.php/Sociologia/article/view/13322/12018. Acesso em 09 maio 2025.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de nossas mães:** prosa mulherista**.** Tradução Stephanie Borges. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

WANG, Lili. A Rising Star in the South: An Interview with Tayari Jones. **The Southern Quarterly**, vol. 56 no. 2, 2019, p. 82-89. Project MUSE, Disponível em: https://muse.jhu.edu/article/739833. Acesso em 20 abril 2025.

YAEGER, Patricia. **Dirt and Desire:** Reconstructing Southern Women's Writing 1930-1990. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2000.

LÁGRIMAS INSUBMISSAS: A (RE)EXISTÊNCIA DO TEXTO NEGRO DE CONCEIÇÃO EVARISTO

Defiant tears: the (re)existence of Conceição Evaristo's black writing

Nicolas dos Santos Sá[6]
https://orcid.org/0009-0004-4832-233X
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Introdução

Este artigo é resultante de um desdobramento do projeto de pesquisa intitulado "O texto negro e a escrevivência de Conceição Evaristo: tessituras múltiplas na formação de leitores/escritores", fomentado pela bolsa de Iniciação Científica PIBIC/UFMS na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS). Assim sendo, partimos de Conceição Evaristo, escritora e pesquisadora afro-brasileira, para, nestas páginas, refletir acerca da (re)exisência imbricada no ato de se tecer, pensar e classificar um texto literário negro e, especialmente, feminino. Para tanto, nosso ponto de partida é a coletânea de contos *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011), obra composta por textos inspirados em entrevistas que a autora realizou com outras mulheres negras, projeto com o qual, para nós, continua o seu ato premeditado de traçar uma "escrevivência".

Isso posto, defendemos que, no ato de escre(vi)ver esses relatos, Evaristo mescla ficção e realidade ao passo que empresta às páginas um pouco de si e de outras, em um processo de cópia e colagem que se assemelha, em grau considerável, a um processo de constantes citações. Nesse sentido, sua escrita, marcada por uma tessitura que une vozes múltiplas, evidencia uma subjetividade coletiva e ao mesmo tempo singular, revelando a potência de uma narrativa que rompe com os limites convencionais entre o real e o imaginado. Dessa forma, a autora materializa, no livro aqui em destaque, um *corpus* tão real quanto ficcionalizado pela imaginação de quem experimenta a cor da pele não branca e os dissabores de ser mulher, especialmente nos momentos de insubmissão da lágrima.

Identificado o percurso bordejado por Evaristo rumo à afirmação de um texto reconhecido como afro-brasileiro – desprestigiado pela história e, portanto, considerado inconveniente no rol de qualquer literatura imposta como "universal" –, faz-se necessário enxergar, com ainda mais atenção, o curso igualmente – ou ainda mais – marginalizado de uma escrita feminina negra. Trata-se de uma produção literária que, para além de enfrentar o apagamento sistemático operado pelas estruturas hegemônicas do cânone, carrega consigo o peso histórico do silenciamento duplo: por ser negra e por ser de uma mulher. Nesse sentido, compreender esse itinerário de resistência, na materialização de *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011), é também reconhecer a potência transformadora de uma voz que desafia

[6] Graduando do curso de Letras com Licenciatura em Língua Portuguesa e Língua Inglesa pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Cursa, atualmente, o terceiro semestre da graduação, recebendo fomento financeiro a partir do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) UFMS, seu órgão financiador. Para a pesquisa vinculada à este texto, conta com a orientação da Professora Doutora Marta Francisco de Oliveira. Seu email para contato é: nicolas.sa.ds@gmail.com.

normas, questiona hierarquias e inscreve, com vigor, novas possibilidades de existência e representação no campo da literatura.

O texto negro

> Neste momento, corpos caídos no chão devem estar esvaindo em sangue. Eu aqui escrevo e relembro um verso que li um dia. "Escrever é uma maneira de sangrar". Acrescento: e de muito sangrar, muito e muito… (Evaristo, 2016, p. 109.).

As discussões em torno do que pode ser denominado como "texto negro" ou "literatura afro-brasileira" parecem ter sido intensificadas nos últimos anos, na medida em que as questões identitárias têm assumido papel relevante para se pensar na recepção e autoria dos textos literários. Não há, todavia, um consenso quanto à produtividade dessa nomenclatura aos textos literários. Há quem advogue que a literatura deve permanecer enquanto instrumento universal de comoção humana, dispensando, portanto, rótulos associados à ela. Para este primeiro grupo, a ação de segregar nominalmente as obras parece ser pouco proveitosa quando não geradora de um efeito contrário que, na verdade, só gera mais discriminação aos textos marginalizados[7]. Contudo, essa visão parece desconsiderar a movimentação da crítica, autores e leitores afro-brasileiros que veem na nomeação uma saída alternativa e de reparação ao apagamento sistemático de vozes minoritarizadas dentro do rol de uma chamada "literatura tradicional brasileira".

Não há dúvidas de que, historicamente, as narrações escritas são ferramentas fundamentais para o estabelecimento cultural de grandes nações. A literatura, ao registrar mitos fundadores, personagens heróicos e valores coletivos, opera como um instrumento simbólico de unificação e perpetuação de uma determinada ideia de povo e de território. No Brasil, observa-se que a tentativa de consolidação de uma identidade nacional letrada e literária entre os séculos XVI e XVII se deu por meio de obras que, apesar de seu valor para a constituição do que hoje compreendemos como cultura literária brasileira, estavam profundamente enraizadas nos paradigmas coloniais e eurocêntricos da época. Nesse contexto, a palavra escrita era privilégio de poucos, e sua função estava atrelada à legitimação de uma ordem social que beneficiava os grupos dominantes — majoritariamente brancos e vinculados ao projeto colonizador.

Como propõe Regina Dalcastangnè:

> Nosso cânone literário é feito de brancos, de negros que não são vistos como tal (caso de Machado de Assis) e de negros deixados às margens (como Lima Barreto ou Cruz e Sousa). Se a literatura contribuiu historicamente para formar a identidade da nação brasileira, contribuiu seguramente para embranquecê-la. (Dalcastangnè, 2015).

Ou seja, nesse período inaugural de florescimento do registro literário no país, marcado pela institucionalização da escravidão de negros e indígenas, a literatura serviu, consciente ou inconscientemente, à reprodução de uma visão de mundo hierarquizante. A naturalização da

[7] Por "texto marginalizado" estamos entendendo aqueles pensados em contextos socialmente desprivilegiados, como os que são produzidos por pessoas periféricas, pretas, LGBTQIAP+ e/ou que carregam em suas narrativas essas vivências. Materialidades essas que fogem de uma tradição eurocêntrica de produção literária no que tange os cenários, personagens e escolhas narrativas.

desigualdade, a exotização dos povos originários e a desumanização dos corpos negros estavam presentes tanto na construção das personagens quanto na estrutura dos discursos produzidos. A escrita, nesse sentido, não apenas refletia, mas reforçava um imaginário social que excluía essas populações da noção de humanidade plena e, consequentemente, de cidadania cultural. Assim, ao mesmo tempo em que nascia uma literatura dita nacional, consolidava-se também um processo de apagamento sistemático das vozes negras , o que torna ainda mais urgente, nos dias de hoje, a retomada crítica dessa história por meio de projetos literários que busquem preencher as lacunas históricas deixadas pela emudecimento de negros que durante toda a formação da literatura brasileira estiveram desejosas de falar por si e de si (Evaristo, 2009, p. 25)

É nesse contexto que Conceição Evaristo, em seu ensaio "Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade", propõe não apenas a pertinência, mas a urgência da afirmação de uma perspectiva teórica que reconheça e legitime o que ela chama de "texto negro". Para a autora, não se trata de enclausurar obras em categorias estanques, mas de reivindicar um espaço simbólico e político de (re)existência, reconhecendo a literatura como território de memória e subjetividade. Assim, os "corpos-procriação" e "corpos-objeto" (Evaristo, 2009, p. 23) que foram frequentemente vestidos com pele negra e com o gênero feminino, podem ser deixados de lado para dar lugar às narrativas que, ao resgatar memórias ancestrais e enxergar esses corpos marcados pela cor como complexos e viventes de narrativas intrínsecas ao seu tom de pele, humanizam esses sujeitos.

Dessa forma, na contramão do que defendem os discursos contrários à aparerente segragação de nomear, a classificação das histórias que partem de vivencias experimentadas por pessoas negras como "literatura negra" ou "texto negro" constitui um gesto de tentativa de preenchimento lacunar a partir e memorias e recontruções que remonstam uma identidade literária afro-brasileira. Isso, pois a literatura, por seu caráter ficcional e por sua liberdade formal em relação aos critérios rígidos da historiografia tradicional, torna-se um campo fértil para preencher as inúmeras lacunas deixadas pela história oficial. Diante da ausência de registros documentais, da marginalização de narrativas negras e da sistemática exclusão de sujeitos pretos da autoria de sua própria história, o texto ao mesclar realidade e ficção oferece a possibilidade de resgatar, imaginar e reconstituir trajetórias silenciadas. Nesse contexto, a invenção poética não se opõe à verdade, mas atua como forma de acessar e reinscrever um passado coletivo que, embora muitas vezes não esteja documentado, é vivido e transmitido por meio da oralidade, da memória comunitária e da sensibilidade de quem escreve. Assim, os escritores e escritoras negras não apenas relatam experiências, mas constroem novas formas de existência a partir da fricção entre memória, ficção e ancestralidade.

Esse movimento pode ser visto em algumas obras contemporâneas que exemplificam essa de reinscrição e reinvenção histórica das quais se fala. Em *Um defeito de cor* (2006), Ana Maria Gonçalves reconstrói ficcionalmente a trajetória de Luísa Mahin, figura histórica da resistência negra no Brasil, cuja biografia oficial é repleta de hiatos e incertezas. Assim, ao tecer um passado para Luísa, a autora não apenas reivindica a presença de Luísa Mahin nos registros nacionais, mas também integra o movimento que dá destaque às subjetividades não contempladas nos compêndios históricos. Da mesma forma, a obra vencedora do Prêmio Jabuti, na edição de 2021, *O avesso da pele*[8] (2020), de Jeferson Tenório, explora o percurso de

[8] A recente censura ao livro da obra em algumas escolas e instituições educacionais brasileiras, pode ser lida como um sintoma do incômodo que a literatura negra causa quando confronta estruturas históricas de poder. Ao abordar temas como racismo estrutural, violência policial e identidade negra com profundidade e sensibilidade, a obra ameaça as bases de um modelo educacional e cultural que por muito tempo excluiu essas experiências do currículo

um filho que, ao reconstituir a vida e a morte de seu pai, mobiliza memórias fragmentadas e afetos reprimidos na tentativa de compreender sua própria identidade e legado. Em ambos os casos, a literatura funciona como um espaço de escavação e reconstrução subjetiva, onde a invenção literária se torna também uma estratégia de sobrevivência histórica — um gesto de (re)existência frente ao silêncio dos arquivos.

Junto desses e outros autores, Conceição Evaristo, integrante da Academia Mineira de Letras – porém negada na Academia Brasileira, deixando de ser a primeira mulher negra a ocupar uma cadeira ness que é maior instituição literária do país – integra o grupo de escritores(as) afrobrasileiro(as) e críticos acadêmicos que tecem em suas narrativas e exegergam leituras do texto negro

Essa insígnia não advém, necessariamente, do tom de pele de quem escreve, mas se deixa aparente ao passo que as subjetividades dos personagens e as escolhas narrativas impregnam e agregam ao texto a cor para além de uma característica física, mas um sintoma de vida, permitindo outras experimentações da língua a partir de vidas que, apesar de muitas, ainda ocupam um lugar de sub representação literária. Assim, nas palavras de Conceição Evaristo:

> Afirmando um contra-discurso à literatura produzida pela cultura hegemônica, os textos afro-brasileiros surgem putados pela vivência de sujeitos negros/as na sociedade brasileira, trazendo experiências diversificadas, desde o conteúdo até os modos de utilização da língua (Evaristo, 2009, p. 27).

As lágrimas insubmissas

> Gosto de ouvir, mas não sei se sou a hábil conselheira. Ouço muito. Da voz outra, faço a minha, as histórias também. [...] afirmo que, ao registrar estas histórias, contínuo no premeditado ato de traçar uma escrevivência (Evaristo, 2011, p. 7).

Em entrevista concedida ao projeto Leituras Brasileiras (2020, 23:17) Conceição Evaristo revela que a obra *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011) nasce de um momento de insubmissão pessoal, impulsionado por uma inquietação crítica em sua trajetória como escritora. A provocação partiu da Professora Doutora Edileuza Penha de Souza, que questionou se a vida das mulheres negras estaria fadada apenas à dor, à tristeza e aos dissabores — ou se seria possível reconfigurar essas experiências por meio de outras lentes. Em resposta a essa indagação, Evaristo se propôs a construir um livro que, embora não negue o sofrimento, desloque o olhar para outras dimensões da existência feminina negra, dando centralidade à memória, à dignidade e à potência de reconstrução que o texto negro e femino pode ter.

Aramides Florença, Natalina Soledad, Shirley Paixão, Adelha Santana Limoeiro, Maria do Rosário Imaculada dos Santos, Isaltina Campo Belo, Maty Benedita, Mirtes Aparecida da Luz, Lívia Moirã, Lia Gabriel, Rose Dusreis, Saura Benevides Amarantino e Regina Anastácia são os nomes próprios escolhidos para intitularem, individualmente, os treze capítulos que compõem a antologia de Conceição Evaristo, lançado em um Congresso Internacional de Literatura voltado à autoria negra e feminina. Longe de uma escolha aleatória, esses nomes

oficial. Nesse sentido, a tentativa de silenciamento não se resume a um ataque a uma obra específica, mas revela uma resistência mais ampla à ascensão da literatura negra como força estética, política e formadora de consciência crítica no país. Trata-se, portanto, de uma disputa simbólica pela memória, pela representação e, sobretudo, pelo direito à palavra.

conjugam as marcas de subjetividade em cada texto-história. Os capítulos dão voz, no completo sentido da expressão, à mulheres negras cujas memórias são organizadas em forma de entrevistas pouco formais, como se houvesse entre as interlocutoras uma intimidade construída pelo afeto e pela escuta atenta, cedendo à oralidade um lugar primordial para a proposta literária da obra em questão.

Com a posse de suas vozes e marcadas por experiências intensas, essas treze mulheres, narradoras-interlocutoras, compartilham com a narradora-ouvinte e conosco episódios de vulnerabilidade, abuso, racismo, violência doméstica e abandono — mas também de resistência, amor, solidariedade e reconstrução. Assim, em *Insubmissas Lágrimas de mulheres* (2011), cuja audição é matéria-prima da escrita (Fialho, 2023, p. 235), são narrados os dramas cotidianos que o pertencer ao gênero feminino pode acarretar, sobretudo no contexto da mulher negra brasileira. É tecida na obra uma rede de intra-laços em que as histórias, mesmo singulares, se cruzam e se fortalecem mutuamente devido às referências presentes tanto de forma linguisticamente marcada nos contos – como quando o foco narrativo é transferido para a ouvinte, Conceição, que diz ter se lembrado de uma história já conhecida por quem lê – quanto nas subjetividades compartilhadas de histórias que não são únicas, mas comuns àquelas bordejadas pelo silenciamento intrínseco à cor e gênero das interlocutoras.

Esses relatos, deliberadamente descompromissados com a objetividade ou com o que se entende como "verdade factual", constroem uma verdade outra — coletiva e politicamente potente, uma vez que não só denunciam, mas remontam passados que, apesar de temporalmente distantes das pessoas do discurso, influenciam profundamente suas vidas presentes, como acontece no conto Shirley Paixão. Na história, a narradora-interlocutora, Shirley, relata a relação de abuso sexual que seu marido — quem ela tentou assassinar — manteve com Seni, sua filha mais velha, expondo uma dor que ultrapassa o indivíduo e se conecta a um histórico de violências estruturais que atingem o corpo e a vida de mulheres negras:

> Seni continua buscando formas de suplantar as dores do passado. Creio que ao longo do tempo, vem conseguindo. Entretanto, aprofunda, a cada dia, o seu dom de proteger e de cuidar da vida das pessoas. É uma excelente médica. Escolheu o ramo da pediatria (Evaristo, 2011, p. 34).

Nesse processo, nossa narradora-ouvinte torna-se coautora da memória, pois ao escutar e registrar o relato de Shirley, ela transforma o trauma em narrativa, rompendo o silêncio e inscrevendo aquela vivência em um campo de legitimidade. A escrita, assim, não apenas documenta a violência, mas também ressignifica a dor ao transformá-la em testemunho compartilhado — um gesto que amplia o valor ético e estético da literatura como instrumento de escuta e reparação.

Além disso, a constituição dessa verdade que pouco ou nada tem de compromisso com o real convencionado – inexistente para o texto – também pode ser percebida nos diferentes focos narrativos que os contos possuem. Esse fenômeno, para nós, acontece conforme Conceição Evaristo, com sua sensibilidade, ficcionaliza os relatos das mulheres que entrevista, adicionando sua própria subjetividade no ato de reescrever esses traços de memória das outras e agora também dela. A partir disso, a escolha de alternar vozes narrativas, ora em primeira pessoa, ora em terceira, ora com um narrador que parece intermediar a escuta e a escrita, evidencia não só a versatilidade estética da autora, mas o modo como ela insere a oralidade na própria estrutura do texto, rompendo com modelos narrativos fixos. Tal prática aproxima-se do próprio ato de escrevivência evaristiana, sendo, portanto, uma "ruptura de fronteiras entre

as formas e/ou gêneros narrativos, que recorre a traços do testemunho coletivo e da escrita de si para mesclá-los à ficção voltada para a memória dos despossuídos, via de regra silenciada" (Duarte, 2020, p. 88). Assim, os relatos transformam-se em performance narrativa que desloca a expectativa da representação linear do real.

Ainda nesse contexto, o ato de ouvir memórias, recortá-las e transpô-las na escrita, para nós se assemelha a uma sequência de citações que, no texto de Conceição, ora são diretas, ora indiretas. Não se trata de reprodução literal, mas de um gesto de escuta e reinscrição da fala do outro, mediado pela sensibilidade da autora e pela ética da escrevivência. Para Compagnon (2008), nenhuma citação é passível de copiar exatamente o texto-fonte original, sendo a hipótese de uma tal citação [cópia exata] não aceitável. O autor ainda diz que "toda citação é simulacro, todo simulacro é engano" (Compagnon, 2008, p. 80). Essa afirmação nos leva a pensar que todo processo de citação carrega uma inevitável reinterpretação, seja na seleção do que é citado, seja na forma como esse fragmento é recontextualizado dentro de outro discurso.

Todavia, não nos parece que os relatos recontados sejam enganosos, mas performances que estabelecem confluência, uma vez que são transpostos os textos-histórias-vidas dos interlocutores para um novo espaço de significação. O que se apresenta não é um reflexo falso, mas uma evocação legítima da memória coletiva por meio de múltiplas vozes. Nesse sentido, os relatos inseridos por Evaristo atuam como fragmentos de uma experiência que se torna compartilhada, mesmo que mediada pela ficção e pela intervenção autoral. Assim, é estabelecida pela citação, como sugere Duarte, a não fronteira entre as pessoas, o discurso e uma maior flexibilização dos gêneros e formas narrativas. Essa fluidez contribui para que o texto negro se afirme como um território de transgressão formal e política, onde o testemunho, a escuta e a reescrita se entrelaçam na construção de novas possibilidades de pertencimento e existência.

Após essa reflexão acerca das vozes narrativas que se entrelaçam, podemos voltar ao caráter oralista da obra. O simbolismo da natureza oral em *Insubmissas lágrimas de mulheres* se constitui uma vez que remonta como as vozes de mulheres pretas, por muito tempo posse dos filhos dos brancos na hora do sono, hoje pode ocupar lugares diversos, como as páginas de um livro escrito por uma outra mulher negra. É relevante lembrarmos aqui, nesse contexto, como Maria Firmina dos Reis[9] em 1859, inscreveu "a África como espaço de civilização e o navio negreiro como de sacrifício e sepultura" (Duarte, 2020, p. 81) a partir de um relato tão saudoso quanto amargo da escrava Susana a seu filho de criação, Túlio:

> Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava; pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo da minha alma, só vós o pudestes avaliar!... Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativeiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida, passamos nessa sepultura até que abordamos às praias brasileiras (REIS, 2020, p. 84).

Fazemos aqui esta conexão entre Reis e Evaristo a fim de reforçar como a cultura oral se instaura, desde sempre, enquanto forma de (re)existência dos textos negros, esses que estão sempre retornando às memórias passadas por serem sintoma da vida presente de sujeitos, ainda hoje, marginalizados pela cor e, nesse caso, sofrem o agravante so gênero. A oralidade,

[9] Maria Firmina dos Reis (1825–1917) foi a primeira romancista brasileira e uma das primeiras autoras negras do país. Natural do Maranhão, destacou-se com o romance Úrsula (1859), obra pioneira no debate abolicionista. Sua produção literária e educacional inaugurou um espaço de voz negra e feminina no Brasil imperial, ainda em formação.

assim, não se limita a uma técnica narrativa, mas constitui um gesto ancestral de transmissão de saberes, de preservação da identidade coletiva e de enfrentamento ao apagamento histórico. É importante considerar que, mesmo nas práticas mais íntimas e aparentemente banais, como contar histórias para dormir, a voz autorizada, até pouco tempo, era a do branco.

As histórias que embalaram infâncias foram, majoritariamente, escritas, narradas e legitimadas por uma perspectiva eurocentrada — e mesmo quando vozes negras narravam, o faziam sob a vigilância da norma branca, como cuidadoras ou amas que não possuíam a autoridade sobre o conteúdo daquilo que diziam. O gesto de Evaristo, portanto, ao construir personagens que falam a partir de suas próprias experiências e de sua ancestralidade, representa uma subversão profunda dessa lógica: é a mulher negra que agora assume o papel de narradora-ouvinte-autora, resgatando, por meio da oralidade literária, o direito de contar e recontar o mundo com suas próprias palavras.

A (re)existência

> Eu não nasci rodeada de livros, eu nasci rodeada de palavras (TV PUC-RIO, 2017, 14:48).

Tendo dois dos vinte e cinco melhores livros do século vinte e um segundo uma pesquisa de realizada este ano pela Folha de São Paulo – *Ponciá Vicêncio* (2017) e *Olhos d'água* (2016) – não há como negar a froça (re)existente no texto negro e na perseguição de uma escrevivência empreendidos por Conceição Evaristo. De maneira mais expressiva, como ficou claro neste artigo, a escolha da outra por dar voz a mulheres que já atravessaram seus momentos mais sombrios é um gesto político e literário de valorização da experiência vivida, como forma de afirmar a complexidade da subjetividade negra feminina. Em última instância, a autora nos convida a enxergar nessas memórias não apenas a dor que foi, mas a força que permanece no intercurso das histórias cruzadas em *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011).

Diante das reflexões propostas, torna-se evidente que o texto negro concebido por Conceição Evaristo constitui não apenas uma alternativa estética à tradição literária brasileira, mas uma verdadeira forma de (re)existência histórica que sustenta e orienta o projeto literário da autora ao longo de sua trajetória. Nesse contexto, os contos-relatos presentes em *Insubmissas lágrimas de mulheres* merecem especial destaque por concretizarem, de forma intensa, o gesto de revalorização da oralidade — uma prática ancestral de resgate, transmissão de saberes e construção de memória coletiva que atravessa os tempos e se renova como instrumento de resistência. Além disso, esses relatos subvertem uma expectativa historicamente construída de que toda história sobre sujeitos negros, em especial sobre mulheres negras, deve se encerrar na tragédia ou na dor, retomando a indagação de Edileuza Penha de Souza.

Assim, Conceição Evaristo, na obra aqui estudada inscreve vozes marginalizadas em um espaço simbólico de escuta e legitimidade, operando uma ruptura com o silenciamento estrutural imposto às mulheres negras. Nesse processo, é como se a autora ocupasse o lugar da casa-grande, deleitando-se como as voz das mulheres que ouve enquanto funde memórias e invenção como estratégias de reconstrução de identidades apagadas, demonstrando que a o texto negro produzido no Brasil, ou afro-brasileiro, não é um apêndice da literatura nacional, mas um corpo vivo e autônomo que tenciona, amplia e reconfigura o próprio conceito de literatura nacional. Portanto, o gesto da autora de escrever as dores, as resistências e os afetos dessas mulheres e também seus – em instâncias de identificação racial e de gênero – não se limita à denúncia, mas se afirma como um projeto ético e estético, no qual a palavra se torna

meio de reconstrução de memórias desprivilegiadas e instrumento de validação à (re)existência de corpos negros feminos, bem como os textos que produzem.

Referências

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. 1ª ed. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Por que precisamos de escritoras e escritores negros?**. *Portal Geledés*, 16 de junho de 2015. Disponível em: https://www.geledes.org.br/por-que-precisamos-de-escritoras-e-escritores-negros/?utm_source=. Acesso em: 05 de junho de 2025.

DUARTE, Eduardo. Escrevivência, Quilombismo e a tradição da escrita afrodiaspórica. *In*: DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (orgs.). **Escrevivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo**. Rio de Janeiro: Minha Comunicação e Arte, 2020. p. 74-94.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 7ª ed. Rio de Janeiro: Malê, 2011.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. *In*: ***Scripta***, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Ponciá Vicêncio**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2017.

FOLHA DE S.PAULO**. Lista de melhores livros reconfigura "cânone de literatura mais plural"**. *Ilustríssima*, 2025. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2025/05/lista-de-melhores-livros-reconfigura-canone-de-literatura-mais-plural.shtml. Acesso em: 15 jun. 2025.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. 42ª ed. São Paulo: Record, 2006.

LEITURAS BRASILEIRAS**. Conceição Evaristo | Escrevivência**. *YouTube*, 6 de fevereiro de 2020. 23:17. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?=z8C5ONvDoU8. Acesso em: 28 abr. 2025.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. 2ª ed. Jandira, São Paulo: Principis, 2020.

TENÓRIO, Jeferson. **O avesso da pele**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TV PUC-RIO. A "escrevivência" na literatura feminina de Conceição Evaristo. *YouTube*, 16 de maio de 2017. 14:48. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z8C5ONvDoU8. Acesso em: 02 maio 2025.

Este livro é resultado das pesquisas apresentadas no IV Seminário de Crítica Feminista e Autoria Feminina: representações e práticas feministas, que ocorreu entre os dias 14 a 16 de maio de 2025, na cidade de Campo Grande (MS). Promovido pelo Grupo de Pesquisa Crítica Feminista e Autoria Feminina: cultura, memória e identidade, o evento contou com diferentes simpósios temáticos e, a partir da avaliação por pares dos textos completos apresentados, fez-se a seleção dos capítulos que compõem a presente coletânea.



Pedro & João Editores
20 Anos
pedroejoaoeditores.com.br

ISBN 978-65-265-2418-3