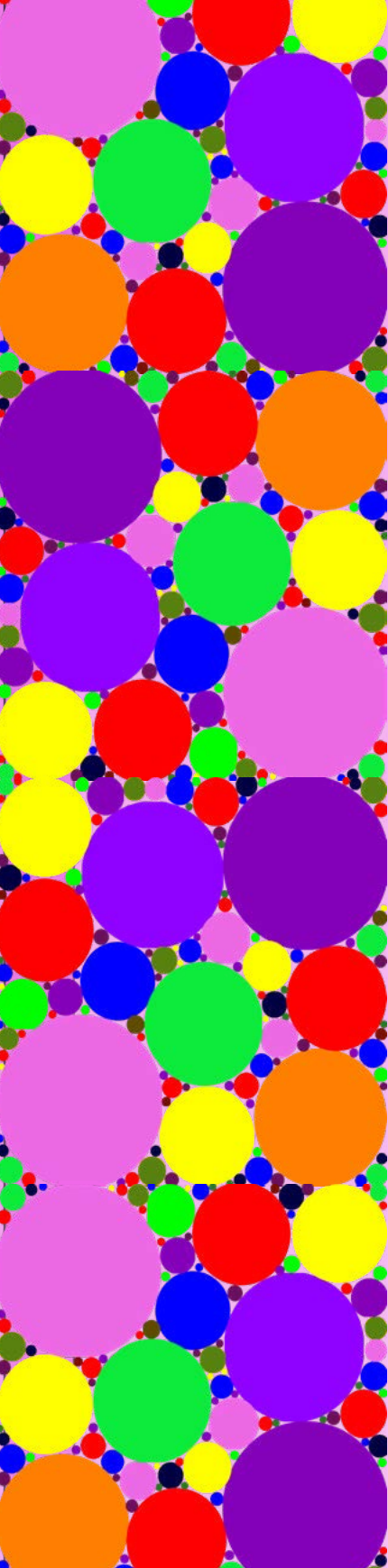




Corpos, feminismos e performances em perspectivas decoloniais

Organizadoras

Ana Cristina Marinho

Liane Schneider

Luciana Eleonora de
Freitas Calado Deplagne

Moama Lorena de Lacerda Marques

Ana Cristina Marinho
Liane Schneider
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne
Moama Lorena de Lacerda Marques
(Organizadoras)

Corpos, feminismos e performances em perspectivas decoloniais

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C822 Corpos, feminismos e performances em perspectivas
 decoloniais [recurso eletrônico] / Organização: Ana
 Cristina Marinho ... [et al.]. – João Pessoa : Editora do
 CCTA, 2024.

Recurso digital (3,6 MB)

Formato: ePDF

Requisito do Sistema: Adobe Acrobat Reader

ISBN : 978-65-5621-418-4

1. Feminismo decolonial. 2. Sexualidades dissidentes.
3. Crítica feminista. I. Marinho, Ana Cristina.

UFPB/BS-CCTA

CDU: 396

Elaborada por: Fábio Firmino Machado CRB 15/399

CONSELHO EDITORIAL

Alessandra Soares Brandão (UFSC)
Ana Graça Canan (UFRN)
Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa)
Anco Márcio Tenório Vieira (UFPE)
Anita Martins Rodrigues de Moraes (UFF)
Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto)
Brenda Carlos de Andrade (UFRPE)
Gastón A. Alzate (California State University)
Inocência Mata (Universidade de Lisboa)
João Batista Pereira (UFRPE)
José Rodrigues Seabra Filho (USP)
Juliana Luna Freire (UFPB)
Juliana Pasquarelli Perez (USP)
Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB)
Maria Nazareth de Lima Arrais (UFCG)
Maurizio Gnerre (Università di Napoli L'orientale)
Maximiliano Torres (UERJ)
Ramayana Lira (UFSC)
Regina Dalcastagnè (UnB)
Saulo Neiva (Université Blaise Pascal - Clermont-Ferrand)
Simone Schmidt (UFSC)
Suzi Frankl Sperber (UNICAMP)
Yuri Jivago Amorim Caribé (UFPE)
Projeto Gráfico:
Editora Educação Literária
Ricardo Cassiolato Torquato (MEI)
Diagramação:
Ricardo Cassiolato Torquato

Sumário

• Apresentação	6
Parte I: Corpos decoloniais e sexualidades dissidentes	11
• Literatura brasileira contemporânea e diversidade sexual: gênero, autoria e mercado editorial Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes	12
• Criando espaços de (re)existência: epistemologias lésbicas no romance gráfico francês Déborah Alves Miranda	29
• Luís Capucho e os trajetos sinuosos da sexualidade na escrita autoficcional Antônio Carlos Batista da Silva Neto	44
• Maternidade Queer e famílias “normais” em <i>Perigosas sapatas</i> , de Alison Bechdel Priscilla Thuany Cruz Fernandes da Costa Liane Schneider	57
Parte II: Crítica feminista e feminismos decoloniais	83
• Uma surpresa ruim e periódica: uma análise do conto “ <i>Agripine-menstrual</i> ”, de Beata Umubyeyi Mairesse Aniely Walesca Oliveira Santiago	84
• Narrativas da precariedade: perspectiva do feminismo negro decolonial na obra “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus Macksa Raquel Gomes Soares	97
• Considerações sobre o conceito de (meta)autoficção em Tornar-se palestina, de Lina Meruane Zuila Couto	117
• Clube do Conto da Paraíba: memórias e reexistência Maria Déa Limeira Ferreira dos Santos	136

• Elizandra Souza e Bell Puã: por uma <i>escrevivência</i> das mulheres negras na literatura marginal/periférica	145
Itamara Patrícia de Souza Almeida	
• Serena Joy: o limiar entre utopia e distopia	163
Maria Luiza Diniz Milanez	
• Mulheres em trânsito no conto “Segunda classe”, de Marilene Felinto	175
Ana Paula Herculano Barbosa	
Liane Schneider	
• O corpo político em “algumas brasileiras”, de Débora Gil Pantaleão: uma perspectiva interseccional	189
Isabela Cristina Gomes Ribeiro da Silva	
Moama Lorena de Lacerda Marques	
Parte III - Vozes, performances e metodologias decoloniais	200
• A poesia de Juan Francisco Manzano: influências e colaborações	201
Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa	
• A voz e o texto: relações entre oralidade, escrita e autoria na poesia de Espedito de Mocinha	213
Aluska Silva Carvalho	
• A performance da voz e a cerimônia do corpo na identidade poética de Elisa Lucinda	233
Yago Viegas da Silva	
• Epistemicídio contra narrativas e saberes afro-indígenas na literatura brasileira: algumas observações sobre as literaturas orais	246
Maria Gomes de Medeiros	
• Entre vozes e histórias das ruas: uma releitura decolonial sobre graffiti e pixação	267
Thiago da Silveira Cunha	
• Sobre as organizadoras	288
• Sobre as/os autoras/es	290

Apresentação

O livro *Corpos, feminismos e performances em perspectivas decoloniais* reúne textos de doutoras e doutores, doutorandas, doutorandos e mestrandas que desenvolvem estudos sobre sexualidades dissidentes, crítica feminista, feminismo decolonial e performance atrelados à linha de pesquisa Estudos decoloniais e feministas.

O livro está dividido em três partes, a saber: “Corpos decoloniais e sexualidades dissidentes”, “Crítica feminista e feminismos decoloniais” e “Vozes, performances e metodologias decoloniais.”

Na primeira parte do livro iniciamos com o capítulo “Literatura brasileira contemporânea e diversidade sexual: gênero, autoria e mercado editorial”, de Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes, que discute a relação entre a literatura brasileira produzida entre os anos 1990 e 2020 e as representações temáticas com a população LGBTQIAPN+. O autor aprofunda, com enfoque diacrônico, aspectos que envolvem o quantitativo de obras e as relações históricas com os movimentos sociais e com o mercado editorial. Os gêneros romance, poema e conto e a autoria desses textos também são discutidos de forma a criar uma compreensão dos possíveis apontamentos para o aumento e/ou a diminuição de textos literários com a temática da diversidade sexual no Brasil, nos últimos 31 anos.

“Criando espaços de (re)existência: epistemologias lésbicas no romance gráfico francês”, de Déborah Alves Miranda, apresenta questões sobre autoria e representação da lesbianidade em romances gráficos contemporâneos, trazendo ainda uma reflexão acerca da recorrência do autoficcional nesse gênero textual. A pesquisa apresenta, em um primeiro momento, alguns romances gráficos lésbicos publicados no território francês na atualidade e, em seguida, analisa o romance gráfico *L’enterrement de mes ex* da escritora francesa Anne-Charlotte Gauthier, publicado em 2015, apontando para o caráter autoficcional do livro, bem como para as discussões das teorias queer nele presentes. Por fim, reflete sobre o romance gráfico e como esse gênero tem se tornado cada vez mais um vetor de múltiplas vozes, ganhando um tom subalterno e de resistência dentre o cânone literário.

Antônio Carlos Batista da Silva Neto, no texto “Luís Capucho e os trajetos sinuosos da sexualidade na escrita autoficcional”, apresenta a noção de autoficção performática, de Diana Klinger, como base para a discussão a respeito da presença da primeira pessoa, das marcas autobiográficas e dos

processos de autorreferencialidade e rememoração, responsáveis pelo rompimento da interface realidade-ficção, na ficção brasileira contemporânea. A obra de Luís Capucho, *Mamãe me adora* (2012), é tomada como base para a análise desses processos imbricados na escrita autoficcional.

O capítulo “Maternidade Queer e Famílias Normais; em Perigosas Sapatas, de Alison Bechde” tem como objetivo investigar significados possíveis da maternidade queer e sua representação nas histórias em quadrinhos a partir da análise de tirinhas selecionadas da compilação “O Essencial das Perigosas Sapatas” (2021), da artista estadunidense Alison Bechdel. Utilizando a interseccionalidade enquanto categoria de análise junto a um referencial teórico-crítico que apresenta tentativas de queerizar a maternidade, o texto busca provocar reflexões sobre como novas e mais diversas formas de representação podem contribuir com mudanças em nossas percepções de maternidade.

Na segunda parte do livro iniciamos com o texto “Uma surpresa ruim e periódica: uma análise do conto “Agripine-Menstrual”, de Beata Umubyeyi Mairesse”. Aniely Santiago analisa um conto da escritora Beata Umubyeyi Mairesse, uma das principais vozes de Ruanda, publicado no livro *Ejo*, que apresenta uma discussão sobre o corpo feminino e a menstruação. A relevância da autora se dá tanto pela qualidade de suas obras, quanto pela experiência de vida, enquanto sobrevivente do massacre ocorrido em 1994 contra os povos tutsi, etnia à qual pertence. Ainda quase desconhecida no Brasil, a escritora tem uma significativa produção literária, com temas fortes, tratados com poesia, humor e leveza.

“Narrativas da precariedade: perspectivas do feminismo negro decolonial na obra “Quarto de Despejo”, de Carolina Maria de Jesus”, de Macksa Gomes, é o título do capítulo seguinte. Nele, a autora analisa o legado de Carolina Maria de Jesus identificando a trajetória de vida da escritora e suas adversidades, através das marcas de suas escrevivências. A escrita de Carolina Maria de Jesus serviu como ferramenta de resistência e de luta por uma vida melhor para si e para a sociedade brasileira, que vive nas favelas, vítima da pobreza, do racismo, das violências de gênero. Dentre vários aspectos tratados no texto, a pesquisadora explora o caráter decolonial da escrita de Carolina de Jesus, com sua prática do pretuguês e seu ativismo no campo das letras e no meio social.

Em “Considerações sobre o conceito de (meta)autoficção em Tornar-se Palestina, de Lina Meruane”, Zuila Couto apresenta um breve panorama da produção literária de mulheres na América Latina, especificamente no contexto do Chile; situa as bases epistemológicas e contribuições do feminismo decolonial no âmbito da crítica literária; e realiza uma apreciação crítica da

obra, destacando o conceito de escrita (meta)autoficcional como ferramenta discursiva para uma prática alicerçada no exercício da decolonialidade.

“Clube do Conto da Paraíba: memórias e reexistência”, de Maria Déa Limeira Ferreira dos Santos, a autora apresenta a proposta de uma cartografia poético-afetiva do Clube do Conto, criado em 2004, a partir de uma dinâmica de reconhecimento de autorias e vozes literárias plurais que interrogam, pelo trabalho com a linguagem, a lógica das colonialidades. A autora tece comentários sobre dois contos, das escritoras Dôra Limeira e Maria Valéria Rezende, a partir da ideia do “vingar”, proposta pela pesquisadora e professora Moama Marques.

Itamara Patrícia de Souza Almeida, em “Elizandra Souza e Bell Puã: por uma escrevivência das mulheres negras na literatura marginal/periférica”, retoma o conceito de escrevivência da escritora e pesquisadora Conceição Evaristo para discorrer sobre a experiência das pessoas negras e/ou afrodescendentes que instituíram um modo próprio de produzir literatura. O texto apresenta a escrevivência das poetisas Elizandra Souza e Bell Puã, que escrevem sob o selo da literatura marginal/periférica. Busca-se perceber como a periferia e a urbanidade são vivenciadas, sentidas, ressignificadas e, sobretudo, representadas por mulheres negras.

O capítulo “Serena Joy: O limiar entre utopia e distopia”, de autoria de Maria Luiza Milanez, trata do romance *O Conto da Aia*, da premiada escritora canadense Margaret Atwood. Antes da análise da obra, a autora faz um percurso pelos conceitos de utopia, distopia e ustopia e discute sobre os meios de resistência e estratégias de empoderamento feministas que podem ser aplicadas nas utopias e distopias feministas. A partir de uma leitura feminista e decolonial, a autora analisa a personagem Serena, empregando o conceito “o terceiro olho”, desenvolvido por ela em trabalho anterior. O termo tem como principal objeto não somente as relações femininas em obras literárias e sororidade, mas também os meios através dos quais as personagens resistem, enxergando potencialidades, aliadas e calculando antes do agir.

Em “Mulheres em trânsito no conto “Segunda classe”, de Marilene Felinto”, teorias do espaço e dos trânsitos dos sujeitos na contemporaneidade são abordadas e analisadas, especialmente em relação ao conto de Felinto, de 2022. O texto discute como os encontros entre diferentes indivíduos em trânsito, neste caso durante uma viagem de trem, geram deslocamentos subjetivos que conduzem a protagonista para um tempo e espaço das memórias.

Já no último capítulo, Isabela Ribeiro e Moama Marques fazem uma leitura do poema “algumas brasileiras”, da escritora paraibana Débora Gil Pantaleão, partindo, enquanto perspectiva teórico-metodológica, da intersec-

cionalidade em diálogo com outras categorias, a exemplo da sororidade e da precariedade. O trabalho aponta para o compromisso ético-político da autora em questão com a desestabilização de políticas de apagamento e a invenção de modos de reexistência por intermédio da posse da palavra.

Na terceira e última parte, discutem-se aspectos relacionados à voz e à performance, a partir de uma perspectiva decolonial. Em “A poesia de Juan Francisco Manzano: influências e colaborações”, Sílvia Costa faz uma análise crítica, utilizando o viés pós-colonial, de fragmentos de alguns poemas do poeta escravizado cubano Juan Francisco Manzano (1797?-1853), com teor antiescravagista, a fim de verificar as influências e colaborações ocorridas na poesia de Manzano. O poeta foi autodidata e publicou diversas composições poéticas com a permissão de seus senhores, como *Poesias líricas* (1821) e *Flores pasajeras [sic]* (1830). Ademais, fez publicações avulsas em revistas e jornais cubanos de sua época, como escravizado e liberto, alcançando um reconhecimento literário em uma sociedade colonial branca que proibia ao escravizado negro a possibilidade de publicação de seus escritos, desse modo, as publicações revelam uma abertura para a voz negra, ou seja, um exemplo de subversão colonial.

“A voz e o texto: relações entre oralidade, escrita e autoria na poesia de Espedito de Mocinha”, da autora Aluska Silva Carvalho, apresenta um recorte de um estudo amparado pelas poéticas orais e pela história de vida do poeta do Cariri de Monteiro chamado Espedito de Mocinha. Para tanto, realiza-se uma discussão teórica sobre a relação entre a oralidade e escrita tentando situar a poética de Seu Espedito neste limiar, uma vez que sua produção é oral, mas há uma necessidade visceral de constituir-se como sujeito-autor através da escrita.

Yago Silva apresenta em seu texto o corpo erótico-político e a performance da voz como elementos condutores do projeto literário da capixaba Elisa Lucinda, apontando como ambos atuam nos poemas de modo a denunciar violências, ao mesmo tempo em que reivindicam o direito ao gozo e à liberdade. A partir dos versos de “Delícia retórica”, “Espiritual” e “A herança ou o último quilombo”, ele mostra que, na poética lucindiana, corpo e voz se qualificam como símbolos da força e da identidade da mulher negra, de forma a promover a autora como um expoente da literatura negra de autoria feminina no Brasil.

No capítulo “Epistemicídio contra narrativas e saberes na literatura brasileira: algumas observações sobre as literaturas orais”, escrito por Maria Gomes de Medeiros, a autora traça alguns apontamentos a respeito da maneira como o cânone da literatura brasileira organizou-se para

perpetuar a lógica de apagamento das poéticas da oralidade. A discussão é feita a partir do conceito de epistemicídio, problematizado e ampliado a partir das contribuições de Aníbal Quijano, Nelson Maldonado-Torres, Silviano Santiago, Rita Terezinha Schmidt, Ria Lemaire, Lélia Gonzalez e Leda Martins, entre outras/os.

Thiago da Silveira Cunha, no capítulo “Entre Vozes e Histórias das Ruas: uma releitura decolonial sobre *graffiti* e *pixação*”, realiza uma releitura do *graffiti* e da *pixação* a partir de um prisma decolonial, tomando como fio condutor o conceito de Améfrica Ladina, de Lélia González. Busca compreender a história da *subway art* estadunidense, do *graffiti* e da *pixação* nacional a partir das contribuições advindas da Paraíba, numa tentativa de estabelecer um desvio das narrativas uni-versalizantes que são naturalizadas em seus regimes de memória. Na última parte do capítulo, o autor provoca um deslocamento epistêmico ao analisar diferentes potencialidades poéticas nos depoimentos orais de dois pixadores e grafiteiros paraibanos.

Parte I: Corpos decoloniais e sexualidades dissidentes

Literatura brasileira contemporânea e diversidade sexual: gênero, autoria e mercado editorial

Carlos Eduardo Albuquerque Fernandes

Rever diacronicamente o cânone da literatura brasileira, levando em conta a representação e as contribuições das minorias étnicas e culturais, é um exercício de perceber os critérios excludentes que formaram a história da literatura brasileira. Não é preciso revisar toda a crítica e história literária, para se ter noção de que a formação de nosso cânone literário baseou-se, sobretudo, numa abordagem homofóbica e misógina, branca e econômica na seleção e inclusão de autores e obras. Não se pode deixar de notar, também, que os manuais de história da literatura mais divulgados entre os cursos de Letras¹ mantém uma mesma quantidade de obras, mesma seleção de critérios de inclusão autores, mesma atribuição valorativa aos textos, formando uma rede através da qual se reforça, segundo Kothe (1997), que o cânone literário brasileiro seja visto e/ou estudado nos compêndios de nossa história, de forma a não considerar qualquer possibilidade de revisão/alteração, mantendo estabilizados discursos de sustentação de determinadas ideologias que marginalizaram textos, temas e autores da nossa arte literária.

Em contraponto a essa postura canônica, a discussão a respeito dos grupos minoritários na literatura e na cultura emerge no intuito de problematizar os papéis construídos pela ordem vigente. Dalcastagnè (2012) afirma que a literatura brasileira contemporânea é um espaço em contestação por parte das minorias, uma busca por visibilidade e valorização e houve, com efeito, uma ampliação desses espaços nas publicações nos últimos anos para os mais diferentes públicos “seja nas grandes editoras comerciais, seja a partir de pequenas casas editoriais, em edições pagas, blogs, sites, etc.” (Dalcastagnè, 2012, p. 7).

¹ *Formação da literatura brasileira* (2007), de Antonio Candido; *A literatura no Brasil* (2005), de Afrânio Coutinho; *A literatura brasileira através dos textos* (2007), de Massaud Moisés; ou *História concisa da literatura brasileira* (2006), de Alfredo Bosi.

Geralmente, em um território “organizado” que tem a tendência a ter um sistema inabalável, quando algo força a entrada, aparecem os conflitos. O que se esquece é que “todo espaço é um espaço em disputas, seja ele inscrito no mapa social, ou construído numa narrativa” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 7). Por isso hierarquias são estabelecidas e regras são promovidas para quem vai ganhar espaço na literatura ou não, o que gera tensão e divergências. Não é diferente no campo literário, este ainda é um território extremamente homogêneo e isso faz com que espaços e vozes não sejam valorados de forma igualitária. Revisitar esse campo é também um esforço constante e necessário.

Este ensaio constitui parte do resultado de uma pesquisa² maior que se propõe estabelecer um panorama da literatura brasileira que tematiza a diversidade sexual entre os anos de 1990 até 2020. Neste trabalho, pretendemos esboçar algumas considerações sobre os primeiros resultados desta atividade acadêmica, contribuindo para uma visão mais precisa da representação da diversidade sexual na literatura do Brasil neste período, estabelecendo relações entre os gêneros propostos, a autoria desses textos e o mercado editorial.

A metodologia empregada na pesquisa foi executada em duas etapas: a primeira foi de estudo e catalogação de referências a obras que tematizassem a diversidade sexual em antologias, dicionários e compêndios literários a partir dos anos 1990; a segunda foi buscar menções, resumos, notícias, resenhas de textos literários com a temática da diversidade sexual em sites de editoras, buscadores diversos, espaços coletivos de leitura e clubes literários.

Importante destacar que privilegiamos a busca por textos literários no gênero poema, conto e romance no período estabelecido. Os resultados foram organizados em quadros separados por gênero, formando listas de obras, essas listas foram trabalhadas quantitativamente, a partir de cálculos de regra de três simples, gerando gráficos que apresentamos na discussão dos resultados.

Das antologias, dicionários e compêndios

Consultamos manuais de história, dicionários e antologias comentadas da literatura brasileira no intuito de verificar se há, a partir dos anos 90, a listagem de narrativas de temática com a diversidade sexual e se há informações biográficas relativas à sexualidade dos autores, sobretudo nas notas de rodapé dos livros que registram a biografia dos autores, naturalidade, data de nascimento/falecimento, condições socioeconômicas, dentre outros (embora

2 Pesquisa “Panorama da literatura brasileira que tematiza a diversidade sexual no tempo presente: 1990-2020” (UFAPE/ CNPq)

a condição de homoafetiva do/da autor (a) não constitua critério determinante para o entendimento da literatura de temática da diversidade sexual). No quadro a seguir, sintetizamos as obras estudadas:

Quadro 1: Obras de historiografia literária consultadas

Título	Autor (a) (es) (as)	Ano	Editora	Quantidade de obras
Antologia comentada de literatura brasileira: prosa e poesia	Zélia Thomas de Aquino Zina C. Bellodi Magaly Trindade Gonçalves	2006	Vozes	0
História concisa da Literatura Brasileira	Alfredo Bosi	2006	Cultrix	0
História da literatura brasileira	Luciana Stegagno Picchio	1997	Nova Aguilar	1
A Literatura Brasileira Através dos Textos	Massaud Moisés	2007	Cultrix	0
História da literatura brasileira: da carta de Caminha aos contemporâneos	Carlos Nejar	2011	Leya	0
Escritores brasileiros do século XX (um testemunho crítico)	Nelly Novaes Coelho	2013	Letras Selvagens	0
Roteiro da poesia brasileira anos 2000	Marcos Lucchesi	2009	Global editora	0
Roteiro da poesia brasileira anos 90	Paulo Ferraz	2011	Global editora	0
Dicionário crítico de escritoras brasileiras	Nelly Novaes Coelho	2002	Escrituras	0

Fonte: Panorama da literatura brasileira que tematiza a diversidade sexual no tempo presente (1990-2020)

Primeiramente, foi curioso observar que, dos manuais consultados, apenas Picchio (1997) historiciza a literatura brasileira produzida nos anos 90. Nos outros materiais entre antologias comentadas e dicionários, a saber, Aquino, Bellodi & Gonçalves (2006); Ferraz (2011); Coelho (2013 e 2002), encontramos uma vasta lista de autores e obras brasileiros até os anos 1990. Apenas Lucchesi (2009), apresenta autores de livros de poemas a partir dos anos 2000, vez que é uma antologia que se propõe a este trabalho.

Acreditamos que uma primeira causa desta ausência nos manuais seja a data de produção desses compêndios, apesar de algumas edições consultadas serem revistas e atualizadas. Utilizamos manuais de edições recentes, po-

rém as primeiras edições destes marcam datas anteriores à década de 1990, como por exemplo, a primeira edição de Moisés (2007), que data de 1971, ou ainda como a nota de Bosi (2006, p. 386) que explica “A redação desta História Concisa data de 1968-1969”. **De todos os manuais consultados, o mais recente é o de Picchio (1997) e mesmo assim não registra muitas obras marcantes para este período.**

Escritores representados nas obras de antologias comentadas possuem textos de cunho homoerótico, mas tiveram esses mesmos textos omitidos nas antologias. Isso acontece com Antônio Cícero, por exemplo, ao ser citado no compêndio *Antologia Comentada da literatura brasileira: poesia e prosa* (2006). Cícero tem um poema chamado “Onda” presente no livro *Guardar* (1996), poema este que encontramos a referência em uma antologia recente organizada pelas comunicadoras Amanda Machado e Marina Moura, *Poesia gay brasileira: antologia* (2017), que reúne poemas que representam a diversidade sexual. Esse poema de Cícero trata de um encontro entre dois homens que termina em “beijos ardentes” e em amor a primeira vista e esse texto não é mencionado dos manuais de história da literatura. Não que a escolha dos poemas para representá-lo como poeta no referido compêndio tenha sido ruim, porém, não há nenhuma menção ao fato de que ele também tenha poemas que tematizam a diversidade sexual. Dessa forma, vemos um dos indícios de como o cânone quando não exclui completamente um autor que publica gêneros nessa perspectiva, ele o omite, representa o autor, mais exclui suas obras que representem o “amor que não pode ser dito”.

Como consequência dessa escassez de obras histórico-críticas que apresentem a literatura brasileira a partir do corte temporal delimitado, encontramos, apenas em Picchio (1997), o registro de narrativa de temática da diversidade sexual conforme conhecemos. Outro aspecto importante, relativo aos manuais de história da literatura consultados, foi que nenhum forneceu informações biográficas a respeito da orientação sexual do autor; outros dados são colocados, a saber, data de nascimento, naturalidade, influências socioeconômicas e políticas e as obras do escritor. Talvez, esse dado não tenha sido mencionado porque a orientação sexual do autor não seja relevante na apreciação e apresentação da obra. Dos autores de livros de história literária consultados, Picchio (1997) é a que menos se atém a informações biográficas, a autora registra as ocorrências de forma objetiva:

[...] um ‘profissional da literatura’ como Silviano Santiago (n. 1936) que, essencialmente crítico e ensaísta, se afirma também como contista e romancista: ([...] *Stella Manhattan*, 1985, em que,

numa Nova York cosmopolita, as relações sexuais entre minorias étnicas são vistas através dos olhos de um brasileiro homossexual; e *Keith Jarrett* no *Blue Note, improvisos de Jazz*, 1996, quando mais de dez anos depois as temáticas da sexualidade gay e da vida no exterior reaparecem, dessa vez na forma de cinco contos). (Picchio, 1997, p. 645, Grifos da autora).

Ou mesmo quando a autora registra as produções de Caio Fernando Abreu:

Encontraremos também um ficcionista refinado e discreto como Caio Fernando Abreu (1948-1996) que, na sua breve vida de escritor marginalizado, nos deu um reduzido ciclo de obras-primas “urbanas” com personagens isoladas no mundo e prisioneiras delas mesmas. Contos e romances de formação, como ritos de passagem, eles possuem uma dimensão surrealista em que mais evidente se torna o conflito entre indivíduo e sociedade (*Morangos mofados*, 1981; *Quem tem medo de Dulce Veiga?*, 1990; e póstumo, *Bem longe de Marieband*, 1996). (Picchio, 1997, p. 636, Grifos da autora).

Nestes trechos transcritos, percebemos que a autora não se detém a informações biográficas do autor. Curiosamente, notamos que há um equívoco na apresentação de um dos títulos de Caio Fernando Abreu, a autora sobrescreve “Quem tem medo de Dulce Veiga?”, quando na verdade o título deste romance é *Onde andaré Dulce Veiga?*. Isto demonstra que apesar de ser um dos mais recentes compêndios de história da literatura brasileira, a obra da brasilianista Luciana Stegagno Picchio. O livro de publicação mais recente foi o de Nejar (2011) e, mesmo assim, não apresenta nenhum dado referente a obras que tematizem a diversidade sexual.

Em outro momento³, enfatizamos o quanto é necessário revisitar a forma como essas obras de caráter enciclopédico-literário apresentam e comentam textos literários de temática da diversidade sexual. Nosso cânone trabalha de forma a criar uma rede de omissão e censura em torno desse tema, seja por meio de apreciações depreciativas como faz Bosi (2006) ao comentar o romance *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, seja quando Moisés (2007) sequer menciona a representação da relação homoerótica deste mesmo livro. Ainda podemos citar colocações discriminatórias, como as de Coelho (2002, p. 112) ao estabelecer um juízo de valor da obra de Cassandra Rios:

Cassandra Rios cria uma **terrível** galeria de seres prisioneiros da animalidade sexual, na maioria dos casos, contida ou reprimida

3 Ver Fernandes (2014).

sob uma aparência serena , normal e pura. [...] O que avulta é o avesso, o mal (que deveria ser extirpado), as **aberrações**, as taras, o **patológico**... uma total **ausência de grandeza interior**. Trata-se de homens reduzidos à animalidade sexual e totalmente conscientes disso. Daí a obscenidade inerente à matéria romanesca. (negritos nossos).

Levando em consideração que a obra de Coelho (2002) é um dicionário especializado da crítica feminista, é ainda mais alarmante o modo como a obra da escritora é apresentada, trazendo à tona o viés preconceituoso de conferir a diversidade sexual a “aberrações” e ao “patológico”. Cassandra Rios, hoje maior ícone da literatura homoerótica feminina, também não é mencionada nos demais compêndios que analisamos, sendo excluída por uma crítica especializada que torna desimportante o impacto de venda das obras dela, bem como a construção de um público leitor, o aquecimento de uma parte do mercado editorial quase sempre restrita a uma tiragem e vendagem de poucos exemplares.

A necessidade de atualização da história literária no Brasil quanto aos aspectos aqui em discussão. No entanto, também compreendemos as limitações epistemológicas de abarcar tudo o que foi silenciado no cânone brasileiro, ao longo do tempo, cabendo, portanto, à crítica especializada (mas não imbuída de preconceito e discriminação) resgatar, discutir e tornar visíveis obras específicas que problematizam questões de minorias culturais, como tem ocorrido com a literatura feminina, com a literatura negra e com a literatura homoerótica. Neste último caso, nosso esforço se caracteriza por uma contribuição quanto aos modos de ver essa literatura nos últimos 31 anos.

Relações entre literatura, diversidade sexual e história

Conforme fomos agrupando as obras por década pesquisada, percebemos que a interpretação destes dados necessitava de uma visão paralela com a história da diversidade sexual no Brasil. Não poderíamos deixar de mencionar que o homoerotismo na história das sociedades ocidentais, e por afunilamento da sociedade brasileira, sofreu por longos anos o silenciamento ou o julgamento de comportamento doentio e imoral. Conseqüentemente, a recepção da temática homoafetiva no texto literário também causou muitos conflitos. Quando *Bom-Crioulo* – primeiro romance brasileiro a abordar o amor entre dois homens em 1895 –, de Adolfo Caminha foi recebido pela sociedade, causou escândalo e, ainda que permeado pelos julgamentos deca-

dentistas do naturalismo, a relação entre Amaro e Aleixo chocou os críticos e atrapalhou a recepção do livro.

Do século XIX para o século XX, este silenciamento foi muito forte, sendo rompido no fim da segunda metade, em contraposição a repressão sofrida na ditadura militar. A partir de 1978, conforme aponta Picchio (1997), é que se deu um processo gradual de reabertura política, econômica e cultural. Fry & MacRae (1983) afirmam que foi também nessa época que se reuniram os primeiros grupos de militância, para discutir as implicações pessoais e sociais de sua orientação sexual, já protestando a forma difamatória como, sobretudo, a imprensa apresentava a “homossexualidade”.

Os anos 80 foram iniciados com um movimento militante já consolidado, fazendo parcerias e conquistando espaço nas discussões políticas. As manifestações artísticas configuraram um grande meio de abordagem de enfrentamento dos padrões de gênero, como a música, através das letras que falavam do amor entre iguais, e dos artistas (cantores (as)) que “saíram do armário” (Cazuza, Renato Russo, Cássia Eller, Edson Cordeiro, dentre outros); o teatro foi um dos maiores “palcos de encenação” da subversão de gênero na cultura brasileira da época, peças de expressão homoerótica que ganharam projeção até no exterior; e a televisão passou a incluir personagens afeminadas e/ou masculinizadas nos programas de humor e telenovelas.

Segundo Carvalho (2006) e Trevisan (2004), ocorreu nesse período o “boom guei” (no dizer deste), isto é, a cultura gay, a política e os movimentos de militância se fortaleceram e na literatura percebe-se que dos anos finais da década de setenta e toda a década de oitenta são marcados por publicações sobre a temática da diversidade sexual não só no campo literário, mas na imprensa como o jornal *Lampião da Esquina*.

No entanto, foi também na década de 80 que se alastraram as primeiras notícias sobre a AIDS, esta vista como o “câncer gay” e informando que os sujeitos gays constituíam um “grupo de risco”. A epidemia trouxe com ela, além das feridas e maiores estigmas para indivíduos de sexualidade excêntrica que foram objetos de sensacionalismo da mídia, a necessidade do movimento de militância se mobilizar em regime especial. Segundo Trevisan (2004), por todo o Brasil os grupos gays se uniram às secretarias de saúde e trabalharam em prol da prevenção da doença. Dessa maneira, toda produção literário-cultural que antes se revelara, acabou sendo revertida nos esforços de ação social, conscientização e reversão do enfoque de culpa dado aos gays pela expansão da AIDS.

A literatura agiu então, no limite temporal que nos propomos pesquisar, como uma necessidade de afirmação, de fazer presente uma subjetividade

que se debatia para ser respeitada e ocupar espaço. Ainda era uma produção singela em virtude do que estaria por vir.

A década de 1990 foi marcada pela inserção da temática da diversidade sexual no mercado, ocasionando o aumento das publicações de periódicos direcionados aos indivíduos gays, ou mesmo o surgimento de novos periódicos, como a *Femme*, a *G Magazine* e a extinta e mais sofisticada revista gay brasileira *Sui Generis*. Foi nesse período que se forjou a sigla GLS – abreviação para gays, lésbicas e simpatizantes, e a partir dessa abreviação foram rotulados muitos produtos culturais e comerciais destinados a esse público. As Edições GLS surgiram nesse período, publicando livros de ficção e de ensaio exclusivamente voltados para a temática gay. Em 1997 foi realizada a primeira parada GLBT (a abreviação foi logo modificada para Gay, Lésbica, Bissexual e Transgênero), que teve suas versões subsequentes arrastando multidões pela capital paulista.

As relações e sujeitos de sexualidade dissidente adquiriram, assim, maior projeção e no campo literário isto de refletiu no aumento de publicações de temática da diversidade sexual. Os anos 90 também oportunizaram uma aparição maior de personagens gays na televisão, sobretudo nas telenovelas da Rede Globo. No Brasil e no mundo essa união entre militância e mercado fez a literatura gay se expandir em produção e em vendas. Notamos um aumento na produção de narrativas e o marco do surgimento⁴ da temática da diversidade sexual na literatura infanto-juvenil brasileira sugerida metaforicamente em *É proibido miar* (1995), de Pedro Bandeira e apresentada em *O amor não escolhe sexo* (1997), de Giselda Laporta Nicolelis.

Entendemos, assim, que a partir do momento em que o mercado abriu suas visões para o consumo de um público LGBTQIAPN+, a produção da literatura com esse tema aumenta de maneira considerável; possibilitando a abertura de editoras a publicar coletâneas de contos e antologias poéticas de textos que abordam a diversidade coleções ou selos editoriais como a “Aletheia”, da editora Brasiliense que só possui textos literários com enfoque no amor entre mulheres.

Desse modo, o fim do século XX marca a produção da literatura que tematiza a diversidade sexual com um aumento quantitativo, e conseqüentemente diversificando a representação na literatura.

Nessa mesma perspectiva de união entre mercado e militância, é que se enxerga a explosão de produção de obras nas duas primeiras décadas dos anos 2000. Fatores como a expansão da internet, a multiplicidade das formas

4 Ressalvamos que este marco deve ser considerado de maneira relativizada, uma vez que corresponde a uma experiência e pesquisa próprias, pode ser que existam obras infanto-juvenis brasileiras anteriores a estas que abordam a temática da diversidade sexual.

de comunicação, o fortalecimento das reivindicações das minorias, a abertura à estudos que tentam compreender a subjetividade homoafetiva pela psicologia, sociologia, estudos culturais e literários (como esta pesquisa) demonstram que da década de noventa até então, os sujeitos diversidade adquiriram uma considerável “ascensão social” embora tenhamos enfrentado entre 2018 e 2022 um governo que perseguiu os direitos da população LGBTQIAPN+ e estimulou muitas posturas discriminatórias.

A questão do mercado é tão forte que se verifica uma maior preocupação com o público consumidor no Brasil: hoje existe uma variedade de prestação de serviços exclusivos para essa comunidade. São boates, hotéis, mótéis, cruzeiros para viagens e até condomínios exclusivos (RABELO, 2008). Na internet, são variados os sites que oferecem produtos, ou portais que apresentam os melhores locais a serem visitados por sujeitos gays, que divulgam estabelecimentos que carregam o selo *Gay friendly* para demonstrar a ausência de preconceito nestes ambientes.

No que diz respeito à literatura, as influências mercadológicas e culturais fizeram crescer a visibilidade de títulos com o tema da diversidade sexual entre os anos , não só no que tange à publicação de obras inéditas, mas de re-edições de grandes sucessos da literatura como os romances de Cassandra Rios pela Brasiliense, os textos de Caio Fernando Abreu pela Editora Agir, os escritos de João Silvério Trevisan pela Record, dentre outros.

Observamos que o século XXI abriu, com efeito, grandes discussões a respeito para perceber o outro, e, na cultura, isto se reflete de tal maneira que em 2008 uma das obras finalistas para o prêmio Jabuti (premiação mais importante da literatura brasileira) foi o romance autobiográfico *As flores do jardim da nossa casa*, do jornalista Marco Lacerda e em 2016, Natália Borges Polezzo venceu o mesmo prêmio com o livro de contos *Amora*, em 2020 venceu com o romance *Corpos Secos*, e em 2021 foi finalista com o romance *A extinção das abelhas* (2021). Essas obras geralmente são publicadas por editoras renomadas, exploramos mais este aspecto no tópico seguinte., trazendo os números de títulos encontrados.

Blogs, sites de editoras e clubes de leitores: literatura e diversidade sexual na internet

Utilizamos de múltiplas estratégias na procura de textos literários de temática gay, desde a verificação a sites de editoras até leituras de blogs e visitas a comunidades de sites de relacionamento e portais destinados ao público LGBTQIAPN⁵. Podemos dizer que este foi um “caminho mais fácil” e produtivo de encontrar os dados, uma vez que foram catalogados 108 títulos do gênero romance, 56 do gênero conto e 53 do gênero poema que abordam de maneira central⁶ a temática da diversidade sexual.

Iniciamos esta discussão, apresentando um gráfico que demonstra a disparidade e crescimento desses gêneros ao longo do tempo:

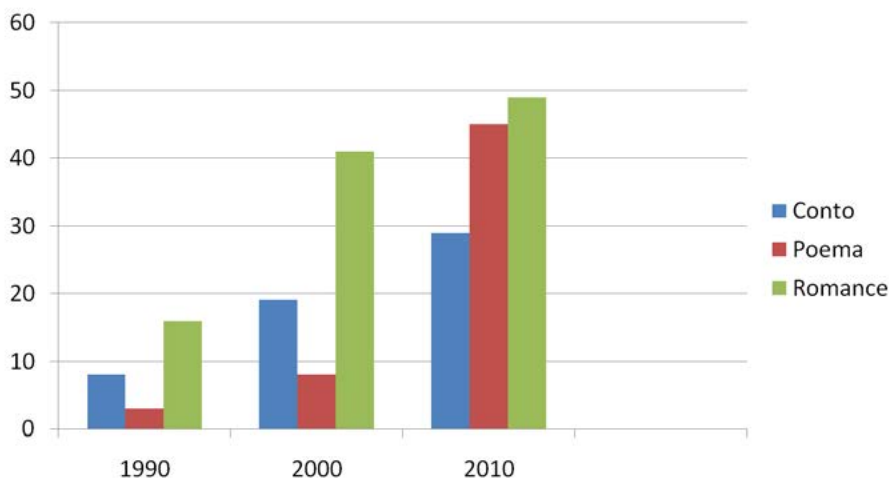


Gráfico 1: Quantitativo de obras por gênero e por década⁷

No gráfico acima, vemos o aumento quantitativo especialmente dos gêneros conto e poema ao longo das décadas, especialmente obras de poesia ganharam expressividade entre os anos 2010 e 2020, um aumento de mais de 300% em

5 Sigla que abrange pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Arromânticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais.

6 Ressalva-se que a centralização da temática é aqui considerada em função dos comentários ou sinopses encontradas através da pesquisa na Internet.

7 Todos os gráficos foram produzidos pelo pesquisador, dentro do contexto da pesquisa “Panorama da literatura brasileira que tematiza a diversidade sexual no tempo presente: 1990-2020” (UFAPE/ CNPq).

relação à década anterior. Mas em todo caso, o gênero romance esteve no topo de mais publicado ao longo do tempo. Isso se deve ao aspecto mercadológico deste gênero e isso se reflete também nas editoras que o publicam, editoras em sua maioria, com ênfase comercial. Em contrapartida, as editoras que publicam livros poemas e contos são menores e com menor alcance mercadológico.

No gráfico abaixo, podemos observar que dos 108 romances catalogados dentro do nosso recorte, em 31 anos, apenas 20 títulos foram publicados por grandes editoras, neste caso Companhia das Letras, Record e Rocco, conforme apontamentos da pesquisa de Dalcastagnè (2012), enquanto 22 foram veiculados através de editoras voltada especificamente ao público LGBTQIAPN+:

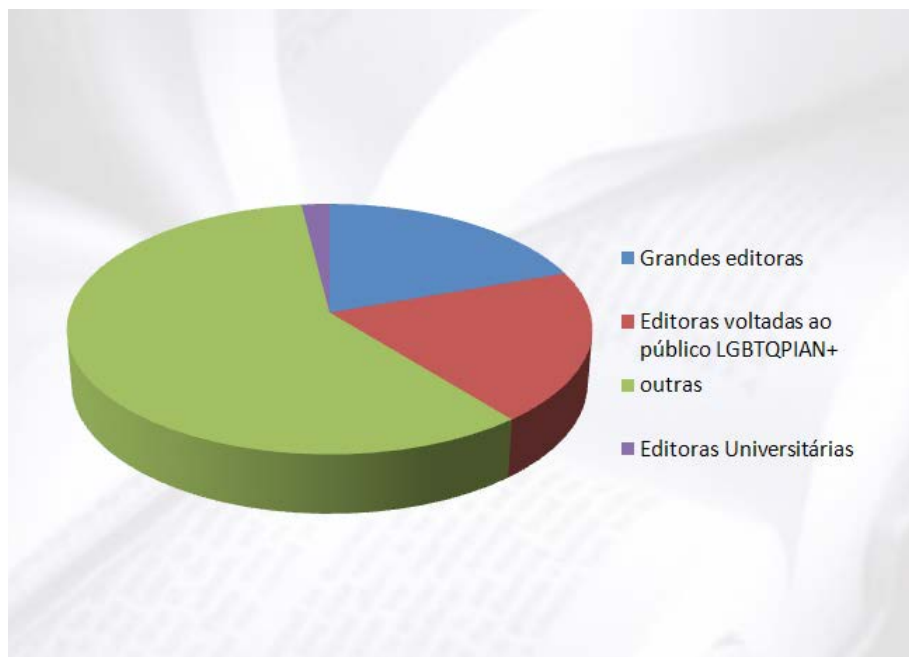


Gráfico 2: Relação de editoras e publicações de romances

O cálculo para obtermos a porcentagem dos gráficos foi feito de forma automática por meio de regra de três simples de modo que das 108 obras mapeadas, obtivemos 19% por meio de três grandes editoras (Rocco, Record e Companhia das Letras) correspondente a 20 obras; 20% publicadas por editoras com foco no público LGBTQIAPN+ equivalente a 22 produções e, por fim, 61% das publicações, que corresponde a 60 títulos, foram feitas por outras editoras.

Como exemplo da propulsão capitalista, cada vez mais potente, e agora, associada à maior procura de narrativas nas mídias e na literatura pelo público geral, a presença das grandes editoras é crescente ao longo das décadas. Nos

primeiros dez anos de publicações que abrangemos, apenas 1 romance com temática homoerótica foi publicado por uma das grandes três editoras, consoante Dalcastagnè (2012). Na segunda década, o número cresceu para 4, e de 2010 a 2020, a quantidade subiu mais significativamente para 15 obras encontradas.

Por outro lado, as editoras focadas em temáticas da diversidade sexual crescem de 5, na década de 90, para 12 títulos na década seguinte. É interessante observar que a maior parte desses romances, em ambas as décadas, foi publicada pelo selo GLS, da editora Summus, que ao longo do tempo foi reconhecida como peça importantíssima na publicização e comercialização das vivências homoeróticas. De 2010 a 2020, porém, esse número cai drasticamente e volta a 5 títulos, tendo em vista o fim do selo e o aumento das publicações por grandes casas editoriais.

O gráfico a seguir sintetiza os dados:

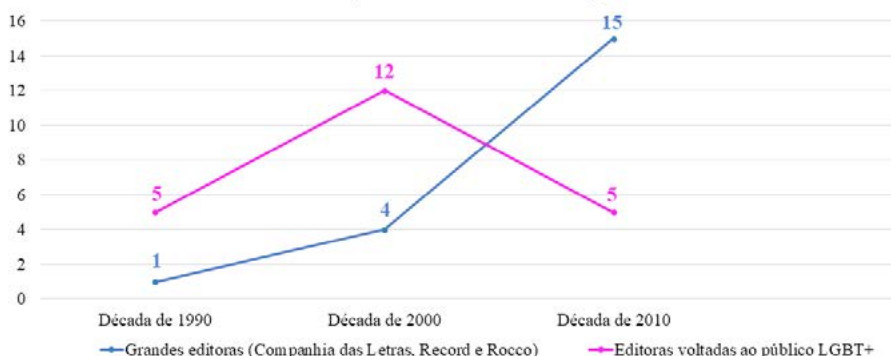


Gráfico 3: Relação das editoras com os romances ao longo do tempo

Podemos observar que, em contrapartida ao aumento das publicações pelas três grandes editoras, os números das editoras LGBTQIAPN+ caem. Essa relação é inversamente proporcional, tendo em vista que o interesse do primeiro grupo por temáticas de sexualidade dissidente tornou-se mais efetivo na última década (2010-2020), diante da abertura comercial para sujeitos de sexualidade excêntrica; e, consequentemente, maior possibilidade de atingir expectativas mercadológicas por intermédio dessa comunidade.

No caso dos gêneros poema e conto, encontramos poucas obras publicadas por editoras de grande circulação nacional, como a Record, a Companhia das Letras e a Rocco. Essas editoras não são comprometidas com a temática da diversidade sexual e dizemos isso pelo fato de que essas grandes editoras que fazem parte de nosso corpus, apesar de investirem

na cultura da literatura e minorias, mesmo que pouco, apenas para atender a uma demanda mercadológica, não tem uma linha editorial definida para trabalhar com essa temática, porque como já comentado, as editoras visam também o lucro quando avaliam se irão ou não publicar determinado título, por isso casas editoriais de renome privilegiam a publicação de romances, vez que estes são gêneros mais comercializáveis.

Em compensação, em nosso corpus de livros de contos e de poemas tivemos um número bastante considerável no que tange as publicações por pequenas editoras que, em sua grande maioria, exigem determinados requisitos na escrita que contemplem a causa LGBTQIAPN+, como as edições GLS, por exemplo, ou por editoras que se dediquem exclusivamente a publicar obras sobre minorias, como é o caso do Grupo HPM, editora Livrinho de Papel Finíssimo e o grupo Padê Editorial, dentre outras. Como elas não dispõem de recursos para investir em marketing, as obras publicadas tornam-se conhecidas pelo público através da propaganda em redes sociais, por exemplo.

A autoria é outro aspecto relevante para pensar os resultados obtidos. Como amostragem, apresentamos dois gráficos para os gêneros poema e conto.

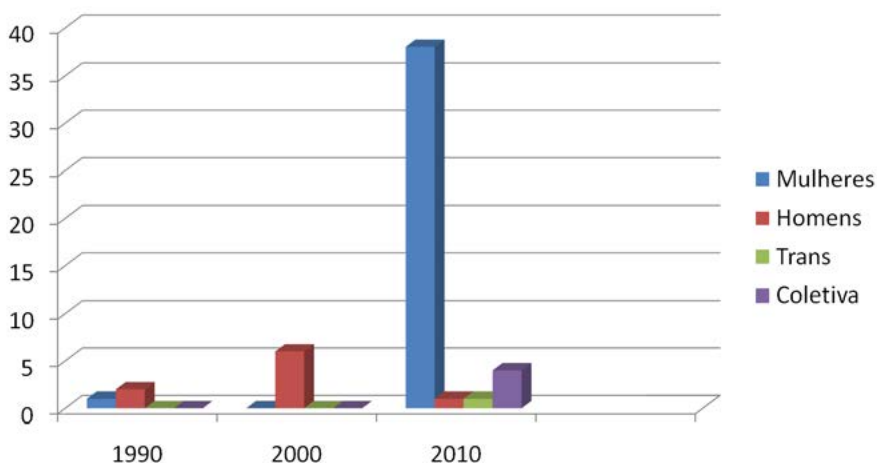


Gráfico 4: Autoria de livros de poemas por década

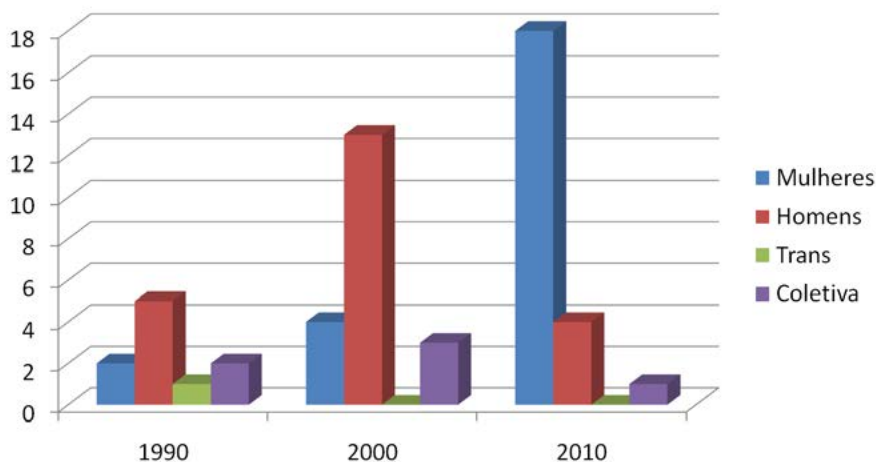


Gráfico 5: Autoria de livros de contos por década

Analisando os gráficos 3 e 4, que representam a quantidade de homens e mulheres (cis e trans) que assinaram a publicação dos livros de conto e de poesia nos últimos 31 anos. A quantidade de homens que publicaram foi superior dos anos 1990 até 2010. Na década seguinte, as mulheres superaram este número significativamente e estão normalmente rede, uma vez que os livros de autoria coletiva são maioria entre autoras cis e trans. Cruzando este dado com o apresentado anteriormente, podemos ainda estabelecer a seguinte relação: a maioria dos textos publicados por mulheres foi veiculado por editoras pequenas, coletivas e com pouco capital para grande alcance publicitário. Editoras como Rocco, Record, Companhia das Letras têm seus livros assinados em sua maioria por homens. Mas o aumento considerável de autoras em todos os gêneros entre os anos pesquisados revela um avanço significativo na participação feminina no sistema literário.

A autoria de mulheres trans aparece na década de 1990 no gênero conto, com um único livro, a antologia *In...confidências mineiras*, em 1999, de Ruddy Pinho e depois em 2018, com *Contos transantropológicos*, de Atena Beauvoir. Esta também publicou em 2018, um livro de poemas *Libertê: poesia, filosofia e transantropologia*; em 2017, de autoria coletiva, foi publicada a *Antologia trans: 30 poetas trans, travestis e não-binários*. Na poesia também tivemos o livro *Alma grávida* (2020), de Nymeria Ronan, publicado pela extinta editora paraibana Escaleras.

Essas publicações recentes de autoria de mulheres trans foram veiculadas por editoras de pequeno porte, com tiragens de poucos exemplares. Es-

ses grupos editoriais possuíam interesses mais do que mercadológicos nestas obras, são ou eram (algumas encerraram suas atividades) coletivos de escritoras que se unem para publicar seus textos com qualidade e dar visibilidade à causa de minorias e de uma arte engajada. Desse modo, percebemos que os livros dessas autoras e temas chegam ao público leitor por um trabalho de luta por esse espaço em contestação, que é a literatura brasileira contemporânea.

Apontamentos finais

O primeiro aspecto que evidenciamos nesta pesquisa foi da necessidade de atualização da história literária no Brasil. É importante que os olhares se voltem para a atualidade, momento em que uma grande quantidade de obras tem sido excluídas, é importante lembrar também que a maioria dos estudos feitos nos compêndios paralisam na década de 1970 e limitam a literatura brasileira contemporânea a este corpus e por isso é urgente que esses compêndios sejam atualizados e novos estudos sejam acrescentados, pois, na medida que olhares novos e representativos forem acrescentados à história da literatura brasileira aumentaram o campo de representação, sobre isso Dalcastagnè (2012) argumenta que:

Reconhecer-se em uma representação artística, ou reconhecer o outro dentro dela, faz parte de um processo de legitimação de identidades, ainda que elas sejam múltiplas. Daí o estranhamento quando determinados grupos sociais desaparecem dentro de uma expressão artística que se fundaria exatamente na pluralidade de perspectivas. (Dalcastagnè, 2012, p. 147.)

Dalcastagnè defende a ideia de que diferentes grupos sociais se encontrem representados no sistema literário, assim o leitor conecta-se com suas experiências de vida, encontra alguém que se encaixe nas situações que ele vive, a pluralidade dos textos obedece a critérios que envolvem não só os personagens e narradores, mas também o leitor e os autores e isso legitima ainda mais a necessidade de se escrever sobre as diversidades sexuais.

Nossos resultados nos deram uma visão de como essas obras são tratadas, elas são excluídas, a distribuição é pequena, não são em sua grande maioria publicadas por grandes editoras como a Rocco e a Record e ficam restritas a um público alvo como é o exemplo dos livros das editoras voltadas ao público LGBTQIAPN+ e principalmente essas obras não são consideradas boas o suficiente pela grande crítica para compor a história da

literatura brasileira. Por outro lado, vemos um avanço dessas temáticas em obras finalistas de grandes prêmios literários e com publicações de grupos editoriais de largo alcance.

Em um primeiro momento podemos pensar que a existência de uma produção cultural que represente essas minorias sexuais que foram reprimidas ao longo do tempo e da história é apenas para dar visibilidade a esse grupo, contudo não é apenas isso. Construir obras com essa temática nos aponta questões mais profundas, que não se limitam apenas a conhecer a vivência do outro, mas também nos leva a reflexão dos preconceitos e discriminação do qual esse público é vítima, assim como as mulheres, os negros e outras minorias reprimidas. Essas obras nos levam a compreender como essas vidas sofrem consequências drásticas devido a não aceitação por parte da sociedade, ao mesmo tempo em que mostra que as relações, sejam elas heterossexuais, homossexuais, são acima de tudo, humanas.

Referências

AQUINO, Zélia Thomaz de; BELLODI, Zina C.; GONÇALVES, Magaly Trindade (Orgs.) *Antologia comentada de literatura brasileira: prosa e poesia*. São Paulo: Vozes, 2006.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CANDIDO, Antonio. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

_____. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

CARVALHO, Gilmar de. Literatura e homoerotismo: alteridade de paixão. In.: VALE, Alexandre Fleming Câmara.; PAIVA, Antonio Cristian Saraiva (orgs.). *Estilísticas da sexualidade*. Campinas: Pontes Editores, 2006, p. 229-239.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 6 Volumes. Rio de Janeiro: Global, 2005.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras*. São Paulo: Escrituras, 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. *O desejo homoerótico no conto brasileiro do século XX*. São Paulo: Scortecci, 2015.

_____. *A narrativa homoerótica no cânone: omissão e censura*. In: SILVA, A.P.D.; MORAIS, R. M.; SILVA, T.V.A. *Interfaces: gênero, discursos, linguagens*. São Paulo: Scortecci, 2014. p. 201-211.

FERRAZ, Paulo (Org). *Roteiro da poesia brasileira: anos 90*. São Paulo: Global, 2011.

FRY, Peter; MACRAE, Edward. *O que é homossexualidade?* 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

KOTHE, Flávio. *O cânone colonial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

LUCHESI, Marco (Org). *Roteiro da poesia brasileira: anos 2000*. São Paulo: Global, 2009.

MACHADO, Amanda; MOURA, Marina (Orgs.) *Poesia gay brasileira: antologia*. São Paulo: Amarelo grão, 2017.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix, 2007.

NEJAR, Carlos. *História da literatura brasileira: da carta de caminha aos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Leya e Fundação Biblioteca Nacional, 2011.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PRÊMIO Jabuti seleciona romance gay entre finalistas. Disponível em: <www.acapa.com.br/site/noticia.asp?codigo=5569>. Acessado em 20 de outubro de 2008 às 19h32min.

RABELO, Carina. Alto luxo para gays – Cruzeiro, condomínio e intercâmbio. O mercado GLS se sofisticou no Brasil. In.: *Revista Isto É*. nº. 1995. Ano 31. 30 de Janeiro de 2008, p. 60 e 61.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 6. ed. rev. ampl. Rio de Janeiro: Record, 2004.

Criando espaços de (re) existência: epistemologias lésbicas no romance gráfico francês

Déborah Alves Miranda

Introdução

Historicamente a mulher lésbica tem sido invisibilizada nos mais variados espaços, na literatura percebemos tal invisibilização quando encontramos poucas obras escritas por mulheres lésbicas ou obras que falem sobre elas. A representação da lesbianidade em muitos momentos ainda paira sob representações estereotipadas e pouco contempladoras da real existência lésbica. Segundo Adrienne Rich (2010), a mídia e a indústria pornográfica contribuíram para a sexualização dos corpos lésbicos e contribuiu para a sua invisibilização e marginalização. Segundo a autora, a pornografia promove a objetificação do corpo lésbico o que o retira de um espaço-corpo onde as possibilidades de afeto entre mulheres são possíveis, destituindo esses corpos do amor.

O fortalecimento da invisibilização através da difusão fetichizada das relações lésbicas favorece as violências que atravessam esses corpos pelo viés do tabu e da anulação de suas identidades. Tal violência dialoga com o conceito de necropolítica apresentado por Achille Mbembe (2020), pois evidencia a soberania imposta pelo direito ou não de existir favorecendo as estruturas de dominação e controle dos corpos femininos e anulando as potencialidades e pulsões de vida e existência.

Neste capítulo terei como objetivo apresentar alguns dados que fazem parte da minha pesquisa de doutorado em desenvolvimento, na qual analiso a construção da lesbianidade no romance gráfico *l'enterrement de mes ex* da autora Gauthier publicado em 2015 pela editora francesa *6 pieds sous terre*, tendo sido traduzido no Brasil pela Editora Nemo, selo editorial de quadrinhos da Editora Autêntica no ano de 2016. Aqui pretendo apresentar como o romance gráfico tem sido um espaço profícuo para a construção e elaboração de resistência e existência lésbica, corroborando para a construção

de epistemologias lésbicas. Me deterei a discutir a produção de romances gráficos lésbicos no território francês, mas, por vezes, farei diálogo com a produção em território brasileiro e latino-americano pois é a partir deste espaço-lugar que falo como pesquisadora.

Este capítulo está dividido em três partes: a primeira dará conta da discussão sobre o romance gráfico lésbico e seu caráter autoficcional, a segunda parte sobre epistemologia e representatividade lésbica nas artes, especificamente, na literatura, por fim, na terceira parte apresento alguns romances gráficos lésbicos publicados no território francês.

Autoficção e lesbianidades no romance gráfico francês

Para Baetens (2004, p.1), a existência de uma *bande dessinée* autobiográfica “reflete uma tendência mais geral ao texto autobiográfico, que parece típica da nossa cultura pós-moderna e da arte contemporânea em geral”.¹ O romance gráfico tem se tornado cada vez mais vetor de múltiplas vozes, ganhando um tom subalterno dentre o cânone.

No caso do romance gráfico, *bande dessinée*, e suas demais acepções, soma-se o processo quadrinístico, e é nessa teia quadrinística que a rememorar se constrói. “a autobiografia na *bande dessinée* não se produz então em um vazio (e sobretudo não em um vazio ideológico. Ela se situa em uma época assombrada pelo culto à autenticidade ou, mais exatamente, (e a nuance é capital), de recusa da inautenticidade”² (BAETENS, 2004, p.1) O romance gráfico traz ao seu cerne a possibilidade de ilustrar a si mesmo, além do escrever a si mesmo,

Impulsionada pelo movimento underground nos Estados Unidos, segundo Gerbier (2015) “é na primeira metade dos anos 1990 que a autobiografia desenhada se impõe verdadeiramente na França : sem que isso não apague em nada a importância das experiências anteriores.”³ E sendo “Uma das estratégias possíveis a serviço de uma vanguarda crítica”⁴ Comentando

1 « reflète une tendance plus générale à la prose autobiographique, qui semble typique de notre culture postmoderne et de l'art contemporain en général. » (BAETENS, 2004, p.1)

2 « L'autobiographie en bande dessinée ne se produit donc pas dans un vide (et surtout pas dans un vide idéologique. Elle se situe dans une époque hantée par le culte de l'authenticité ou, plus exactement (et la nuance est capitale), de refus de l'inauthenticité ». (BAETENS, 2004, p.1)

3 C'est dans la première moitié des années 1990 que l'autobiographie dessinée s'impose véritablement en France : sans que cela n'efface en rien l'importance des expériences antérieures. (GERBIER, 2015, n.p)

4 [...] un des outils possibles au service d'une avant-garde critique (GERBIER, 2015, n.p)

o trabalho realizado por Jean Christophe Menu em sua tese, Gerbier (2015) destaca a identificação da autobiografia como texto fenômeno editorial por volta dos anos de 1996, além disso o autor destaca que

concebida como uma arma contra a estandardização e as lógicas de gênero que dominavam as histórias em quadrinho dos anos 70-80 e duravelmente a fossilização, a autobiografia tem segundo eles [Jean Christophe Menu e Fabrice Neaud] constituído a ponta da lança da gestão de luta cujos editores independentes (a começar por L'association, mas também Cornélius, Ego comme x, Atrabile, Fréon, Amok, etc) foram os atores. Entretanto, seu sucesso, e seu rápido reconhecimento, tem, ao contrário, muito rapidamente limitado e sufocado o poder de subversão dessa inovação. A desvitalizando, seu próprio sucesso conseguiu extrair dela um vetor muito eficaz para consolidar e reafirmar as lógicas do gênero. É a razão pela qual J. C. Menu et F. Neaud não querem que a autobiografia desenhada seja um gênero.⁵

As tensões entre a possibilidade de solidificação da autobiografia como um gênero e a possibilidade de expansão de possibilidades desse novo nicho. Isso porque a criação de um gênero dito autobiográfico poderia esgotar as possibilidades de expansão e fazer com que as produções autobiográficas caíssem em um fazer previsível. O que leva também a mudanças no que diz respeito a composição dos quadros que constituem a banda desenhada e a outras inovações de ordem estrutural, cultural e mercadológica.

Para Gerbier (2015, n.p) “o gênero é então literalmente a fossilização da criação, marca do trabalho da máquina industrial quando ela se ampara em um produto cultural para fazer um mercado reprodutivo.”⁶ E complementa afirmando que “o gênero constitui nesse sentido um horizonte de espera,

5 Conçue comme une arme contre la standardisation et les logiques de genre qui dominaient la bande dessinée des années 70-80 et la fossilisaient durablement, l'autobiographie a selon eux [Jean-Christophe Menu e Fabrice Neaud] constitué le fer de lance de l'entreprise de lutte dont les éditeurs indépendants (à commencer par L'Association, mais aussi Cornélius, Ego comme x, Atrabile, Fréon, Amok, etc.) ont été les acteurs. Cependant, son succès, et sa très rapide reconnaissance, a au contraire très vite limité et étouffé le pouvoir de subversion de cette innovation. En la dévitalisant, son propre succès est parvenu à en tirer un vecteur très efficace pour consolider et réaffirmer les logiques de genre. C'est la raison pour laquelle J.-C. Menu et F. Neaud ne veulent pas que l'autobiographie dessinée soit un genre. (GERBIER, 2015, n.p)

6 Le genre, c'est donc littéralement la fossilisation de la création, marque du travail de la machine industrielle lorsqu'elle s'empare d'un produit culturel pour en faire un reproductible marchand. (GERBIER, 2015, n.p)

um conjunto de traços que permitem ao leitor de identificar o quadro no qual sua leitora irá se instalar.”⁷ O autor destaca o potencial de resistência do texto autobiográfico desenhado no que diz respeito à um movimento anti-gênero, alumiando as possibilidades infinitas desse texto sem sua padronização. Tal movimento de não consolidação de um gênero destaca a possibilidade subversiva do texto autobiográfico. Os anos finais do século XX comportam as discussões acirradas sobre o eu nas narrativas literárias, sejam elas gráficas ou não (GERBIER, 2015)

Para J.-C Menu, citado por Gerbier (2015, n.p), “deve-se então doravante conformar-se com esse gênero, seja ele chamado de sociobiografia ou de autobio proximidade que usurpa o fato de falar em primeira pessoa nos quadrinhos. Existe um falso “eu” que não é nada mais que um “ele” disfarçado. Autoficção, autobiografia: dois lados da mesma moeda.”⁸

O autor destaca o esquecimento relegado ao estudo das narrativas gráficas e sua potencialidade autobiográfica ou autoficcional e frisa que “a auto ficção representa para a autobiografia uma conquista de legitimidade literária, no sentido de que a autobiografia, adotando as formas da ficção, procuraria ser perdoada por seu referencialismo- o que arriscaria colocá-la na terrível categoria da ‘não ficção’”⁹

Groensteen (2015) discute a imagem do pintor sob a própria tela com vistas a criar sua obra de arte como sendo uma das imagens primeiras ao se considerar a autorrepresentação, da qual o autor costuma não conseguir declinar, seja em um movimento de pintar a si, seja em um movimento de *mise en abyme*, se colocando dentro de sua obra, em uma “autorrepresentação fazendo dele [do autor] um personagem por sua vez, constituída da mesma matéria gráfica que seus ‘heróis’”¹⁰

Na construção de um percurso autobiográfico literário das narrativas gráficas *Persépolis* e *Aya de Yopougon* tiveram um papel crucial na consolidação de uma

7 Le genre constitue en ce sens un horizon d’attente, un ensemble de traits qui permettent au lecteur d’identifier le cadre dans lequel sa lecture va s’installer. (GERBIER, 2015, n.p)

8 il faut donc dorénavant composer avec ce genre, qu’on l’appelle sociobiographie ou autobio de proximité, qui usurpe le fait de parler à la première personne en bande dessinée. Il y a un faux ‘je’ qui n’est rien d’autre qu’un ‘il’ déguisé. Autofiction, sociobiographie : deux faces de la même monnaie de singe. (GERBIER, 2015, n.p)

9 l’autofiction représente pour l’autobiographie une conquête de légitimité littéraire, au sens où l’autobiographie en adoptant les formes de la fiction chercherait à se faire pardonner son référentialisme – qui risquerait de la faire ranger dans la terrible catégorie de la « non-fiction » (GERBIER, 2015, n.p)

10 l’autoreprésentation fait de lui un « personnage » à son tour, constitué de la même matière graphique que ses « héros ». (GROENSTEEN, 2015, n.p)

autoficção na contemporaneidade, segundo Garcia (2012), abordando todo um entorno do “eu” ali representado, desde aspectos culturais, históricos e políticos.

Pensando essa produção literária contemporânea e em específico a escrita de mulheres, observa-se que esta tem sido marcada pela presença da primeira pessoa e essa presença marcada por um “eu” autor e personagem tem se consolidado ao longo das décadas. Ao escreverem seus textos a partir de uma afirmação existencial de um “eu” sujeito de múltiplas vivências, as mulheres têm construído uma vasta produção epistemológica que ultrapassa aquilo que o cânone um dia circundou como sendo literatura. Tais escritos tem desmantelado um sistema heteropatriarcal que não quis conceber a existência de mulheres enquanto protagonistas de suas próprias vidas e histórias. Aqui, se faz importante citar a importância da criação do termo *escrevivências* cunhado por Conceição Evaristo (2016), escritora afro-brasileira, por exemplo. A reivindicação de um espaço-escrita de vivências torna este corpo-autor emergente e vivo, acima de tudo, como um corpo potencial de múltiplos dizeres.

Diante das discussões até aqui apresentadas, na *bande dessinée française* tem-se a tendência ao escrever sobre si. Em artigo publicado recentemente no site *francetvinfo* diversos autores de BD abordam as múltiplas possibilidades de sua vida enquanto ganchos narrativos possíveis, podendo transformar suas experiências pessoais em ficção ressignificando situações e dando ao leitor a possibilidade de participação nesse processo.

Ademais, faz-se importante aqui destacar e nos perguntar: que papel tem então o romance gráfico autobiográfico para as mulheres e, principalmente, às mulheres LBTQIAPN+? Audre Lorde (2019), em seu ensaio intitulado *A transformação do silêncio em linguagem e ação* nos chama à necessidade de sairmos dos espaços de silêncio e falarmos, usarmos nossas vozes atravessadas pelos diversos recortes que nossa existência prenuncia, para a transformação do silêncio em ação e isso para a autora é uma “revelação individual”. No próximo tópico, discutiremos o romance gráfico enquanto espaço profícuo para a retomada de espaço político pelas mulheres e como espaço para o ecoar de vozes e vivências marginalizadas ao longo do tempo construindo novas epistemologias.

Epistemologias lésbicas: "It is the lesbian in us..."

A frase entre parênteses no título dessa sessão retoma o dito pela escritora Adrienne Rich em seu discurso "*It is the lesbian in us*" [é a lésbica em nós] proferido na *Modern Language Association* em 1976 e posteriormente publicado na revista *Sinister Wisdom*, importante revista de literatura e artes lésbicas. Retomo essa frase porque Rich (1976) é uma das primeiras teóricas lésbicas que percebem a lesbianidade como uma força motriz para ocupação e reivindicação de espaços em diferentes domínios, sendo a produção epistemológica um deles. A própria existência de uma revista como a *Sinister Wisdom* evidencia, cataloga e divulga uma produção massiva lésbica que retira a mulher lésbica do ostracismo e faz ecoar suas vozes.

Para Adrienne Rich

tudo aquilo que não é nomeado, que não é representado em imagens, tudo o que é omitido de biografias, censurado em coleções de cartas, que é erroneamente chamado de outra coisa, que é difícil de encontrar, que está enterrado na memória pelo colapso do significado sob uma inadequada ou linguagem mentirosa- isso se tornará não apenas não dito, mas *indizível*. (RICH, 1976, n.p)

O domínio da episteme, do conhecimento, é sabido, esteve durante muito tempo como algo realizado por homens e para homens, as mulheres são durante muito tempo forasteiras no campo de produção do conhecimento. Sabe-se que as mulheres produzem literatura desde sempre, mas a entrada pública das mulheres na literatura e seu reconhecimento enquanto escritoras é recente. No século XX notamos essa inserção pública das mulheres na literatura de forma mais evidente, principalmente, após a revolução feminista e a publicação dos textos produzidos por mãos de mulheres grandes editoras. As mulheres que antes eram personagens de histórias escritas por mãos masculinas, *prennent la parole* para contar as suas próprias histórias, por tanto tempo apagadas (PERROT, 2017).

Quando olhamos a história das mulheres que fazem parte da comunidade LGBTQIAPN+ em comparação à história das mulheres heterossexuais, percebemos ainda mais o seu apagamento e invisibilização. Mesmo hoje, século XXI, percebemos que o número de obras produzidas por mulheres LGBTQIAPN+ é bem menor se comparados à produção heterossexual e se

pensarmos especificamente na produção lésbica, poucos títulos nos vêm à mente. Quereria isso dizer que as mulheres lésbicas não escrevem?

Para Polesso (2018, p.4), “a falta de representatividade no campo literário e a questão da autodeclaração da lesbianidade, no que diz respeito à autoria, são entraves que acabam por criar uma espécie de rede de abordagem específica a essa problemática emergente”. Quantas autoras lésbicas nos vêm a mente quando pensamos em literatura lésbica? Conseguimos elencar de imediato pelo menos 5 autoras ou precisamos de muito tempo pensando sem chegar a respostas concretas? Entre a autoafirmação da lesbianidade por parte das autoras e seu reconhecimento e alcance existe muita invisibilidade.

Segundo a pesquisadora Hélène Cixous (2022) as mulheres ainda têm muito por escrever, muito para construir sobre si mesmas historicamente e mesmo culturalmente. Resgatando sua força e voz, reinventando uma linguagem que englobe as mulheridades distanciando da perspectiva falocêntrica sobre os corpos e vidas de mulheres. Em um “mundo de busca, de elaboração de um saber[...]” (CIXOUS, 2022, p.32) as mulheres contam sua história, elaborando novos dizeres sobre seus corpos e suas experiências.

Ao longo dos anos uma das tirinhas de Alison Bechdel intitulada *The Rules* de 1985, disposta na página seguinte, ficou conhecida por estabelecer um teste para descobrir se uma produção cinematográfica possuía de fato protagonismo feminismo. As três regras do teste seriam: duas mulheres como personagens da obra; conversarem entre si e falarem de outras coisas que não homens. Embora não tenha sido intenção da autora estabelecer um teste, mas sim tratar de forma humorada sobre o tema, essas três regras se tornaram essenciais para pensar a representatividade de mulheres em obras cinematográficas e não somente nelas, podendo estender o teste para os demais espaços de produção artística, como a literatura, por exemplo.

Mais tarde, em seu site a autora afirma que acredita que a sua amiga, Liz Wallace, que a inspirou a escrever a tirinha sobre o assunto, se inspirou no livro *A room of One's own* (1929) [*Um teto todo seu* (2014)] da Virginia Woolf, onde a escritora inglesa questiona a representatividade feminina de forma independente e não apenas coadjuvante atrelada aos personagens masculinos e suas relações amorosas, como se o mundo da mulher fosse o homem.

Figura 1. Tirinha que se tornou referência para o *Bechdel Test*



Fonte: (BECHDEL, 1986, p.22)

A obra de Bechdel, segue todas as regras do teste sugerido pela autora, com protagonismo de mulheres, sem personagens homens como temática principal, mas, sobretudo, com o amor entre mulheres pautado em situações cotidianas trazendo a mulher lésbica para o centro do protagonismo e da produção epistemológica. A construção de um legado lesbiano na produção de romances gráficos nos retoma o anteriormente dito por Anzaldúa (2000) ao destacar a importância da ocupação de espaços e a construção de epistemologias lésbicas ao reafirmar a importância da escrita como um ecoar de vozes ao dizer “escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você[...]” (2000, p. 5) Assim, na próxima sessão pretendo apresentar 4 romances gráficos franceses que tem contribuído para a produção epistemológica lésbica nos últimos anos.

Romances gráficos franceses e a produção epistemológica lésbica

Um número considerável de romances gráficos com temática lésbica tem sido publicado nos últimos anos em diversos países e continentes, dentre eles a França. Um dado que tem me chamado atenção durante o processo de escrita de minha tese de doutorado foi a quantidade considerável de romances gráficos com temática lésbica produzido por homens com um olhar fetichizado e pornográfico. Dado que surpreende, mas ao mesmo tempo nos mostra um caminho culturalmente sólido de considerar as relações lésbicas como fetiche masculino, são obras feitas para alimentar o imaginário sexista e heteropatriarcal dos homens. Segundo Adrienne Rich (2010), a mídia e a indústria pornográfica contribuíram para a sexualização dos corpos lésbicos e contribuiu para a sua invisibilização e marginalização. Segundo a autora, a pornografia promove a objetificação do corpo lésbico o que o retira de um espaço-corpo onde as possibilidades de afeto entre mulheres são possíveis, destituindo esses corpos do amor.

Sendo assim, a publicação de obras realizadas por mulheres e sobre o amor entre mulheres resgata não só o espaço de produção na literatura, mas o direito ao amor, o direito a amar outra mulher. Em seus estudos Audre Lorde viria a afirmar que “a poesia não é um luxo”, posteriormente Cheryl Clarke em um de seus poemas escreve que “intimidade não é um luxo aqui” e reforço que o direito ao amor não é um luxo, “é uma necessidade vital da nossa existência [...] o esqueleto que estrutura a nossa vida.” (LORDE, 2019, p. 44-46)

Diante disso, começo apresentando um dos romances gráficos lésbicos franceses mais conhecido internacionalmente, *Le bleu est une couleur chaude*

da autora Julie Marot publicado pela editora Glénat em 2010, que foi adaptado para o cinema em 2013 sob o título *La vie d'Adèle*. Em 2023 a obra ganhou uma nova edição com modificações de ilustração da capa.

Figura 2. Capa da nova edição de *Le bleu est une couleur chaude*



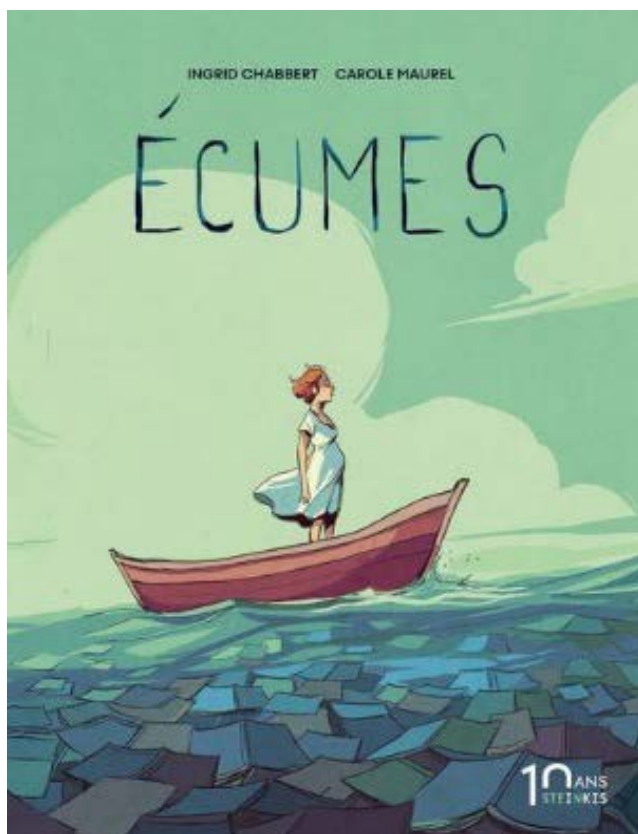
Fonte: Éditions Glénat (en ligne), 2023.

Em *Le bleu est une couleur chaude* somos apresentados ao universo de Clémentine, nos momentos antes e depois de sua morte e como seu amor por Emma foi o ponto alto de sua vida em um momento de descoberta do amor e amadurecimento pessoal de ambas as personagens. O leitor é apresentado a um enredo com cores leves onde o azul sobressai nas páginas como “a cor mais quente” desde o cabelo azul celeste de Emma ao azul do diário íntimo de Clémentine que compõem algumas cenas dos quadrinhos. O amor entre Emma e Clémentine vai sendo construído durante toda a narrativa se estendendo ao período pós-morte de Clémentine onde Emma lê as memórias da amada registradas em seu diário.

A obra revolucionou a visão da lesbianidade no romance gráfico ao reivindicar o espaço do direito ao amor com a sensibilidade das ilustrações dos quadrinhos feitos por Marot. No cenário que aqui temos destacado de construção de espaços de existência, resistência e novas epistemologias, a obra corrobora com o resgate do poder do amor e da potência dos encontros e reafirmação do poder do amor lésbico.

Outro romance gráfico importante no cenário literário lésbico francês é *Écumes* de Ingrid Chabbert e Carole Maurel publicado em 2017 pela editora Steinkis, aborda a dupla maternidade e o processo de luto das personagens ao perderem o filho antes mesmo do nascimento. Com muita sensibilidade, o leitor é apresentado às etapas do luto das personagens e ao cuidado e amor entre elas nesse processo. Para além da pauta sobre o direito ao amor, *Écumes* também corrobora a criação de novas epistemologias lésbicas, trazendo a discussão a respeito da dupla maternidade.

Figura 3. Capa de *Écumes*, de Ingrid Chabbert e Carole Maurel



Fonte: Éditions Steinkis (en ligne), 2023

O terceiro romance gráfico que destaco aqui é *La fille dans l'écran* de autoria de Manon Desveaux e Lou Lubie publicado pela editora Marabulles em 2019. A narrativa aborda o processo criativo das artistas-personagens Coline e Marley e o relacionamento que se desenvolve entre elas, inicialmente à distância Coline mora na França e Marley em Montreal. A obra para além de abordar as possibilidades amorosas lésbicas, é desenhada em conjunto entre as artistas de modo que a página à esquerda é realizada por Manon Desveaux mostrando a realidade da Coline na França, e a página à direita pela Loubie apresentando a Marley em Montreal, o que favorece a fusão de estilos artísticos da autora de modo inovador na criação romanesca gráfica.

Figurinha 4: Capa de *La fille dans l'écran*

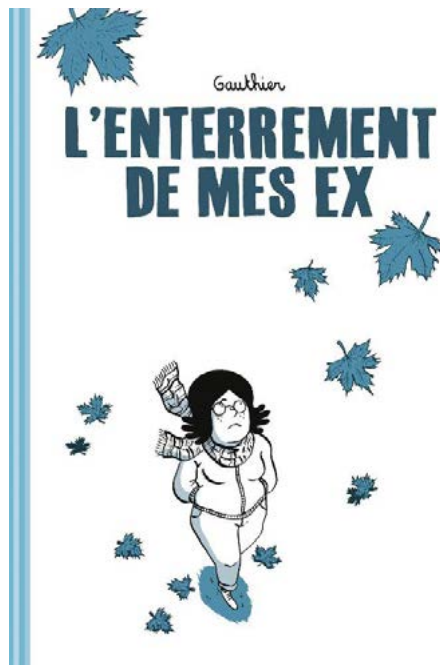


Fonte: Éditions Marabulles (en ligne), 2023.

Por fim, apresento *l'enterrement de mes ex* de Gauthier que foi publicado pela editora *6 pieds sur terre* e conta com tradução para o português pela editora Nemo, selo de quadrinhos da editora autêntica. A narrativa acompanha a personagem Charlotte na transição da adolescência para a vida adulta e seus

questionamentos quanto ao que sente em relação às mulheres que passam por sua vida. Com um tom por vezes humorístico Gauthier nos apresenta a realidade de autodescoberta e como esse processo pode ser intenso, solitário e desafiador.

Figura 5. Capa de *l'enterrement de mes ex*



Fonte: Éditions 6 pieds sur terre (en ligne), 2023.

Considerações finais

Neste capítulo busquei apresentar como o romance gráfico tem contribuído para a construção de epistemologias lésbicas, marcando o lugar da mulher lésbica também como produtora de conhecimento através de sua existência. O texto literário gráfico auto ficcional tem sido um vetor para a difusão de vozes lesbianas como se observa na breve apresentação que fiz dos quatro romances gráficos acima. Além disso, a publicação de tais obras no contexto literário francês sinaliza o crescimento de publicações de textos lésbicos nesse território.

Considerando o dito por Adrienne Rich (1976) em seu discurso *it is the lesbian in us* o romance gráfico lésbico tem nomeado, representado em imagens, deixado em evidência o próprio gênero literário, retirando do esquecimento a existência lésbica, transformando o antes não dito em dito.

Referências

ANZALDUA, Glória. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Estudos feministas, vol.8, n. 1, p.229-236, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880> acesso em abril de 2023.

BAETENS, Jan. **Autobiographies et bande dessinées**. Belphégor: Popular literature and Media Culture, vol. 4, n.1, 2004. Disponível em: <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47689> acesso em junho de 2023.

BECHDEL, Alison. **Testy**. Disponível em: <https://dykestowatchoutfor.com/testy/> acesso em julho de 2023.

CHABBERT, Ingrid. MAUREL, Carole. **Écumes**. Paris : Steinkis, 2017.

CIXOUS, Hélène. **O riso da medusa**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CLARKE, Cheryl. **Tradução de 4 poemas de Cheryl Clarke**. Disponível em: <https://tammuzs.medium.com/tradu%C3%A7%C3%A3o-de-4-poemas-de-cheryl-clarke-37cebaf0d710> acesso em setembro de 2023.

DESVEAUX, Manon. LUBIE, Lou. **La fille dans l'écran**. Vanves : Marabulles, 2019.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2016.

GARCIA, Santiago. **A novela gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GAUTHIER. **L'enterrement de mes ex**. Montpellier : 6 pieds sous terre, 2015.

GERBIER, Laurent. **Se donner un genre**. In : ALARY, Viviane. CORRADO, DANIELLE. MITAINE. BENOIT (org). *Autobio-graphismes : bande dessinée et représentation de soi*. Georg éditions: Genève, 2015. Disponível em: <https://libreo.ch/livres/autobio-graphismes/reflexions-sur-le-genre-autobiographique/se-donner-un-genre> acesso em abril de 2023.

GROENSTEEN, Thierry. **Problèmes de l'autoreprésentation**. ALARY, Viviane. CORRADO, DANIELLE. MITAINE. BENOIT (org). *Autobio-graphismes : bande dessinée et représentation de soi*. Georg éditions: Genève, 2015. Disponível em: <https://libreo.ch/livres/autobio-graphismes/reflexions-sur-le-genre-autobiographique/problemes-de-l-autorepresentation> acesso em abril de 2023.

LORDE, Audre. **A poesia não é um luxo**. In. LORDE, Audre. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LORDE, Audre. **A transformação do silêncio em linguagem e ação**. In. LORDE, Audre. *Irmã Outsider: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

MAROT, Julie. **Le bleu est une couleur chaude**. Paris : Hachette, 2013.

MBEMBE, A. **Necropolítica**. São Paulo: N-I, 2020.

PERROT, M. **Minha história das mulheres**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2017.

POLESSO, N. B. **Geografias lésbicas**: literatura e gênero. *Revista Criação & Crítica*, [S. l.], n. 20, p. 3-19, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138653>. Acesso em setembro de 2023.

RICH, A. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. *Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades*. Natal: v.4, n.5, jan/jun.2010, p. 17-44.

RICH, Adrienne. **“É a lésbica em nós...”**. Disponível em : <https://medium.com/qg-feminista/tradu%C3%A7%C3%A3o-de-it-is-the-lesbian-in-us-discurso-de-adrienne-rich-na-modern-language-association-51a247af1f71> acesso em agosto de 2023.

Luís Capucho e os trajetos sinuosos da sexualidade na escrita autoficcional

Antônio Carlos Batista da Silva Neto

Pensando em manter meu leitor desde o início até ao fim, seria melhor não ter dito o que disse antes, sobre o possível desencontro entre frases e ideias, porque, dessa forma, estou dando oportunidade para que aqueles mais chatos (também não deveria aventar a hipótese de leitores mais chatos), a uma certa altura, comprovem que não os mantive, ao menos, a me verem entusiasmado e alegre, voando no ônibus veloz, mas me afundei e a eles em poça de tédio ou em curvamentos de melancolia, e, misturando-nos ao marasmo ou falta de sentido, no fim, ficamos a ver navios... (Capucho, 2012, p. 30).

Introdução: os caminhos para a escrita autoficcional

Em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), Diana Klinger, professora de Teoria da Literatura na Universidade Federal Fluminense, desenvolve seu pensamento em torno da presença da primeira pessoa e da representação de *outridades* – no sentido político e artístico – na ficção brasileira e latino-americana contemporânea. Nessa contraposição entre a presença do autor e sua ausência nos textos literários, percebe que as marcas autobiográficas são responsáveis pelo rompimento da interface realidade-ficção.

É nesse cenário que a professora-pesquisadora nos fala que pensar na *escrita de si* e no que é o autor na concepção foucaultiana e, sobretudo, na *autoficção* nos moldes de Doubrovsky não são mais eficazes para uma produção literária memorialista na contemporaneidade, deste modo “a auto-ficção [sic] se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (Klinger, 2006, p. 24).

Preciso ressaltar que, em realidade, o percurso teórico-crítico que Klinger faz não se limita ao seu início com Foucault e término com Doubrovsky, a autora cita uma série de outros estudiosos – a exemplo, Roland Barthes (2004 [1968]); Daniel Link (2002); Judith Okely (1995); Hal Foster 2001 [1996]; Paul de Man (1979); Nicolás Rosa (1990); Philippe Lejeune (1975, 1980); Luiz Costa Lima (1986); Leonor Arfuch (2005 [2002]); Philippe Gasparini (2004); Jacques Lecarme (1994), entre outros – que falam sobre a morte do autor, o retorno do autor, a escrita de si, a autobiografia, a autoficção e a etnografia para construir sua tese. Contudo, acredito que os estudos de Foucault, Lejeune, Arfuch e Doubrovsky são o alicerce para sua pesquisa, uma vez que esses quatro estudiosos são debatidos em mais profundidade.

Na tentativa de compreender, em “O que é o autor?” (2009 [1969]), quem é o sujeito da escrita e sua relação com o texto, Michel Foucault lança uma série de questões que reverberam no exercício e/ou na prática de escrita, no que é a obra e, obviamente, no que é o autor e sua mortalidade ou imortalidade. Ainda que seu texto se formule através da afirmação de Samuel Beckett em *Esperando Godot*¹, Foucault desenvolve a ideia de *desaparecimento/apagamento do autor*² e nota certa impossibilidade de descartar essa categoria, já que sem ele o conceito de obra inexistiria, e revela que:

o fato de haver um nome de autor, o fato de que se possa dizer “isso foi escrito por tal pessoa”, ou “tal pessoa é o autor disso”, indica que esse discurso [...] se trata de uma palavra que deve ser recebida de uma certa maneira e que deve, em uma dada cultura, receber um certo status (Foucault, 2009 [1969], p. 274).

Ao constatar que o nome do autor permite delimitar, agrupar, relacionar e até opor todos esses textos entre si, o filósofo francês reforça a importância do status do autor e mostra que o seu nome não inclui exclusi-

1 “A formulação do tema pelo qual gostaria de começar, eu a tomei emprestado de Beckett: ‘Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala.’” (Foucault, 2009 [1969], p. 267-268).

2 Foucault coloca que “Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou; a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário que não é para ser representado nos livros, pois ele consumado na própria existência do escritor. A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor.” (Foucault, 2009 [1969], p. 268-269), dessa forma, existe nesse conceito de *desaparecimento/apagamento do autor* ecos de “A morte do autor” (2004 [1968]), de Roland Barthes. Esse vínculo também é percebido e descrito em *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea* (2006), de Diana Klinger.

vamente uma função indicadora na literatura como também uma descritiva: a *função autor*.

Se para Foucault, nas palavras de Klinger, “o vazio deixado pela ‘morte do autor’ é preenchido pela categoria ‘função autor’ que se constrói em diálogo com a obra” (Klinger, 2006, p. 34), para a estudiosa, “na atualidade já não é possível reduzir a categoria de autor a uma função” (Klinger, 2006, p. 35), uma vez que esse *retorno do autor* se configura como uma das estratégias midiáticas do sujeito contemporâneo. Desse modo, “o termo auto-ficção [sic] é capaz de dar conta do retorno do autor pois ele problematiza a relação entre as noções de real (ou referencial) e de ficcional” (Klinger, 2006, p. 39-40).

Nas linhas que se seguem, em *Escritas de si, escritas do outro*, Klinger é categórica ao afirmar que “o texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem” (Klinger, 2006, p. 58), aproximando sua concepção ao conceito de *performance*. Em consequência, repensa o papel do autor e dos processos de construção de subjetividade e escrita através da autoficção e, sob os conceitos de *performance* artística e de *performatividade* de gênero (Butler, 2003 [1990]), constrói a noção de *autoficção performática*³. Assim sendo, a escrita autoficcional performática ocorre a partir da desnaturalização do sujeito “modelo” que é o autor no espectro artístico, uma vez que ele é “resultado de uma *construção* que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’” (Klinger, 2006, p. 59).

Luís Capucho e o sujeito duplo da autoficção

Compositor, cantor, escritor e pintor, Luís Capucho nasceu na cidade de Cachoeiro do Itapemirim, Espírito Santo, em março de 1962, e foi criado por sua mãe. Sendo filho único, o capixaba que reside em Niterói, Rio de Janeiro, desde os 14 anos, se graduou em Letras, em 1988, pela Universidade Federal Fluminense. No entanto, é a partir da década de 1990 que inicia sua trajetória artística, primeiramente na música.

3 A noção de autoficção performática e os processos de subjetividade e escrita de Luís Capucho, bem como os do escritor argentino Pablo Pérez, serão discutidos com maior densidade em minha tese: *Escrita do corpo marica: autoficção performática no Brasil e na Argentina em romances do século XXI*. Desse modo, o texto aqui apresentado trata-se de uma versão preliminar das discussões que envolvem o romance *Mamãe me adora* (2012).

Imagem 1 – Luís Capucho



Fonte: Site pessoal de Luís Capucho.⁴

Com uma inclinação artística à música, à literatura e à pintura, o primeiro registro de Luís Capucho nas artes é, em 1993, como compositor e com a gravação de suas músicas “Maluca” e “Minha casa é um céu” por Rita Peixoto e Carlos Fuchs; em 1995, por sua vez, *Antigo*, seu primeiro álbum autoral é gravado ao vivo no Café Laranjeiras – seu lançamento, no entanto, só ocorre em 2013; um ano depois, em 1996, Capucho estreia como cantor com a música, de sua autoria, “O amor é sacanagem” no CD coletivo *Ovo, Novíssimos*; com dificuldades motoras que o impediram de seguir como compositor na indústria fonográfica, publica, em 1999, seu livro de estreia, *Cinema Orly*; sete anos após adquirir uma infecção pelo protozoário *Toxoplasma gondii*, em 2003, retorna à música com *Lua singela*; em 2007, regressa ao universo literário com *Rato*; em 2012, há os lançamentos de *Cinema Íris*, álbum com alusões claras ao seu primeiro livro, e *Mamãe me adora*, romance com referências à *Antigo*, seu primeiro trabalho musical; em 2014, o disco *Poema Maldito* é estreado; entre junho de 2013 e junho de 2016, divulga em seu site pessoal a série de pinturas *As Vizinhas de Trás*; em 2017, é publicado seu quarto livro, *Diário da piscina*; em 2019, focalizando o “movimento das coisas que têm de ser livres, ter liberdade, uma força”⁵, *Crocodilo* é lançado nas plataformas digitais; e encerrando, por hora, essa linha cronológica, *La Vida es Libre* – com idealização de Nehedar e Bob Gaulke, contendo 10 músicas compostas por ele na voz de outros intérpretes – completa sua discografia e finaliza suas produções artísticas.

4 Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/mame-me-adora>>. Acesso em: 10 set. 2023.

5 Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/copy-2-of-la-vida-es-libre/crocodilo>>. Acesso em: 10 set. 2023.

Ratifico que tanto a biografia do autor como a cronologia de suas produções artísticas foram construídas e descritas com base em entrevistas em portais diversos e informações contidas em seus livros, seu site (<https://www.luiscapucho.com.br>) e blog pessoal (<https://luiscapucho.blogspot.com/>).

Desde seus primeiros trabalhos musicais é perceptível a evidente relação entre a vida e a obra de Capucho. No entanto, é a partir do início de sua produção literária com *Cinema Orly*, “livro catarse”⁶ do autor, que ele nos relata as experiências vividas na década de 1990 e seu caráter (auto) biográfico se potencializa. Rafael Julião, em *O mensageiro de Íris: a expressão de Luís Capucho* (2018), nos fala sobre “uma espécie de *pulsão do olhar*” capaz de apresentar certas proximidades estéticas ao mesmo tempo que rompe os limites entre o real e o ficcional:

É importante também ressaltar que os livros herdam do universo de sua canção uma proximidade muito estreita entre a arte e a vida, buscando, em microcosmos cotidianos, um espaço onde se encenam as questões humanas (do desejo, do amor, do sexo, da angústia, da doença e da morte), bem como a estranheza do mundo (e do estar no mundo). (Julião, 2018, p. 03).

Tal relação entre vida e obra não é sentida unicamente pelos críticos de sua poética como é percebida pelo próprio artista que, em uma entrevista fornecida ao Portal Esquina Musical, em 2020, nos fala sobre os limites entre realidade e ficção em toda sua produção artística: “tanto minha música, quanto minha literatura ou pintura é pautada na minha biografia. Faço ficção biográfica. Tem muito de biografia, mas não deixa de ser ficção por isso”⁷, e recentemente, em março de 2023, volta a exprimir as relações entre vida e arte ao dizer: “têm dito que minha produção de arte é autobiográfica, que faço uma espécie de autoficção”⁸.

6 Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/cinema-orly>>. Acesso em: 10 set. 2023.

7 Disponível em: <https://esquinamusical.com.br/entrevista-luis-capucho-vai-tirar-voce-desse-lugar/>. Acesso em: 10 set. 2023.

8 Disponível em: <https://luiscapucho.blogspot.com/2023/03/fonemas-luis-capucho.html>. Acesso em: 10 set. 2023.

A expressão dos dedos⁹, memórias e sexualidade narrada

Em *A memória coletiva* (1990 [1950]), Maurice Halbwachs coloca que toda e qualquer memória surge de um processo de articulação coletiva, ou seja, vivências que são construídas e compartilhadas por uma “comunidade afetiva”, um grupo em comum – seja ela uma comunidade menor, como a família, ou maior, como uma nação. Dessa maneira, essas lembranças se constroem através da relação consigo e os diálogos, os testemunhos dos outros. Ao pensar em uma memória estritamente individual, por sua vez, Halbwachs nos diz que:

Diríamos voluntariamente que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda conforme o lugar que ali eu ocupo, e que este lugar mesmo muda segundo as relações que mantenho com outros meios (Halbwachs, 1990 [1950], p. 51).

Compreendendo a memória individual como esse fluxo de lembranças que são produzidas por meio das relações sociais, noto que em seus dois primeiros livros – *Cinema Orly* (1999), com os relatos das experiências afetivo-sexuais de um cantor e compositor; “impossibilitado de tocar violão e com a voz do homem elefante” (Capucho, 1999, p. 21), nos cinemas pornográficos do centro do Rio de Janeiro, e *Rato* (2007), ficção que narra a história de um rapaz, enrustido, que vive com sua mãe em um casarão no centro do Rio de Janeiro – a escrita, para Luís Capucho, conduz um processo de rememoração de sua subjetividade, a partir de um lugar próprio e único: ser gay em uma das maiores metrópoles do país.

De forma semelhante, em *Mamãe me adora* (2012), romance que trago para ilustrar o tortuoso curso da escrita autoficcional, a memória de outros tempos é revisitada e os limites entre o eu-autor e o eu-personagem se confundem nos inúmeros relatos autorreferenciais ocorridos na viagem de ônibus que percorre entre Rio de Janeiro e Aparecida do Norte.

Entre essas lembranças, preciso destacar mais dois dados (auto)biográficos: i) na música que leva o mesmo nome do romance, Capucho expõem a relação profundamente amorosa com a mãe e, também, sua orien-

9 “A expressão dos dedos” é uma referência à forma como Luís Capucho apresenta, em seu site pessoal, sua produção literária. Por sua vez, “a expressão da boca” se refere a sua produção musical e “a expressão do movimento” aos seus shows e performances artísticas.

tação sexual e desejo pelos mesmos homens com os quais ela se deleitava: “Mamãe me adora, profundamente ela me quer, mais do que quis outros homens, que ela também amava, que ela também devorava [...]” (Capucho, 1995)¹⁰ e continua “eu também, sou feliz com homens, como os que amou mamãe, homens que são, cheios de tensão, como diabos, homens que são, como aparição, como nossa senhora [...]” (Capucho, 1995)¹¹; ii) em 1996¹², após ser acometido pela infecção do protozoário *Toxoplasma gondii* e desenvolver o quadro clínico de neurotoxoplasmose, Capucho descobre sua condição sorológica e fica em coma durante um mês. Como consequência, adquire dificuldades motoras e de fala que o impedem de seguir como compositor e cantor e, a partir desse momento, decide enveredar na literatura. Assim, Luís, o eu-personagem fala:

Entrei em coma no mesmo ano em que surgiu o coquetel de remédios anti-Aids, um de meus amigos, Edu Lontra, principalmente, cuidou para que eu resistisse.

Resisti.

Seu empenho para salvar-me foi abraçado por todos os meus outros amigos e, mudança de planos, vou tornar-me velho, talvez... (Capucho, 2012, p. 59)

A priori, aproveito para retificar a expressão “coquetel de remédios anti-Aids”: i) segundo a UNAIDS¹³, não é mais recomendado se referir a terapia antirretroviral (TARV) com o termo “coquetel”, já que, hoje em dia, toma-se apenas 1 ou 2 comprimidos com medicamentos combinados; ii) não se recomenda o uso de “remédios anti-Aids” para referir-se a terapia, dado que ela não só reduz a quantidade de vírus no sangue como também retarda a evolução da doença, fazendo que a pessoa que vive com HIV nunca desenvolva a imunodeficiência.

Portanto, o terceiro livro do autor não é somente um livro repleto de marcas autobiográficas e de elementos autorreferências, ele é o primeiro romance em que as relações entre vida e obra são descortinadas de forma visceral, crua, e que traz, a partir dos fluxos de memória, toda sua experiência como

10 Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/antigo>> e disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2JurxkZH00Q>>. Acesso em: 10 set. 2023.

11 Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/antigo>> e disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2JurxkZH00Q>>. Acesso em: 10 set. 2023.

12 “Eu, que vivi minha infância em pequenas cidades do interior, sou um conhecedor de pastos e hoje, com as sequelas da lesão cerebral que tive em 1996, devido à neurotoxoplasmose, sequelas das quais estou, continua e lentamente, a me safar, não poderia vencer-lhes as dificuldades” (Capucho, 2012, p. 37-38).

13 Informação disponível em: <<https://unaids.org.br/terminologia/>>. Acesso em: 10 set. 2023.

homem gay que vive com HIV – o estigma; a terapia antirretroviral; a sociabilidade do corpo infectado; as relações afetivo-sexuais sorodiscordantes; a relação construída com sua mãe, único membro de sua comunidade afetiva.

Rememorações no caminho à Aparecida do Norte

Na viagem de ônibus a Aparecida, ocorrida em um dos finais de semana de julho de 2005, ao lado de sua mãe, que recentemente havia completado 75 anos, “os quadros de paisagem, trocados de instante a instante no correr da estrada trazem uma vida para o pensamento e para a imaginação muito próxima do sonho” (Capucho, 2012, p. 38).

Para Capucho, o romance, em questão, é “um relato de viagem, uma narrativa que tem sido cara aos escritores da literatura ocidental, desde a antiguidade” (Capucho, 2012)¹⁴, e, ao mesmo tempo que explica sua narrativa, deseja: “apesar das sombras inerentes à toda luz, que meu leitor faça uma boa viagem!” (Capucho, 2012)¹⁵. A objetiva descrição feita por Capucho de seu próprio texto nos remonta ao mencionado por Frederico Fernandes, professor de Teoria Literária na Universidade Estadual de Londrina, em “Escritura e poesia oral: paisagens orais em literaturas de viajantes”, parte I do livro *A voz e o sentido: Poesia oral em sincronia*, quando se refere ao deslocamento, no tempo e no espaço, da narrativa e do olhar do escritor sobre aquilo que se descreve ao ter seu corpo afetado pelo que se vê/testemunha. Afinal, “o relato, feixe de histórias a que se somam acidentes, decepções, aventuras, esperanças, saudades, engendra-se pelo exercício da atividade do olhar. (Fernandes, 2007, p. 65-66). Ainda que tal pensamento disponha uma riqueza de informações nos relatos de viajantes e, precisamente, da relação entre nativo e visitante, é importante observar que, em nosso caso, somos visitantes-convidados na viagem de Capucho. Uma viagem inquieta e tumultuada de histórias que vão se costurando durante o decorrer da narrativa.

É possível, na medida em que eu vá desenvolvendo o enredo de minha narrativa, que me embole afritivamente entre as frases e as ideias e que me surpreendam emoções profundas de desprazer ou que eu venha a me debater na

¹⁴ Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/mame-me-adora>>. Acesso em: 10 set. 2023.

¹⁵ Informação disponível no site do escritor: <<https://www.luiscapucho.com.br/mame-me-adora>>. Acesso em: 10 set. 2023.

dúvida nojenta sobre qual caminho tomar [...]. A história é somente minha, tem sentido único e linear. E mesmo que haja sinuosidades à direita e à esquerda, acima e abaixo ou que, às vezes, também, como voltas à frente e atrás, essa é história de apenas um fluxo, fino e corrido. (Capucho, 2012, p. 29, grifo meu).

Ao mesmo tempo que o trecho citado nos fornece indicações dos trajetos sinuosos da escrita e dos quase 260km que o ônibus percorre até Aparecida do Norte, nos apresenta uma das noções mencionadas por Klinger e Fernandes: a relação entre a escrita autoficcional e a *performance*. Fernandes já aborda tal temática em *A voz e o sentido*, porém, me dedico aqui a refletir sobre ela em “Corpo-memória e a Poética da resistência: Apontamentos sobre literatura e performance na América Latina”. No texto, o professor analisa o processo de formação da condição latino-americana e, inicialmente, sua crítica surge a partir da poética dos carnavais e das festas, logo “o corpo [atua] como o gesto de uma lembrança de revoluções, guerras e revoltas”, é a “*performance* do corpo pela sobrevivência” (Fernandes, 2019, p. 294). Segundo ele, a resistência está ligada à ideia de corpo-memória “que pode ser traduzido em um *ato*, ou seja, uma forma de agir sobre o mundo” (Fernandes, 2019, p. 295).

O corpo-memória, o qual persigo nesse ensaio, pressupõe o entendimento da atuação corpórea num determinado evento. Por atuação corpórea estou me referindo ao modo como o corpo quer se fazer visível e às estratégias empregadas para ele se fazer percebido, obtendo ou não algum êxito. (Fernandes, 2019, p. 296).

Observo que os conceitos estudados por Fernandes e por Klinger, ainda que localizados em gêneros diferentes, nos permitem extrapolar as fronteiras do real e do ficcional, que tanto nos proporciona a autoficção, e identificar as inúmeras possibilidades de performances e performatividades (artísticas ou de sobrevivência) do eu-autor e do eu-personagem nos textos literários contemporâneos.

Por sua vez, as exposições dos sentimentos mais fiéis às experiências vividas, às decepções e às aventuras, presente nas obras de Capucho, e em especial em *Mamãe me adora* (2012), reforçam o indicado por eles: a presença de um *corpo*, de um *ato*, de uma *performance* no texto. Afinal, esse desencontro entre frases e ideais proporciona o que o autor-personagem nos fala sobre a

percepção dos leitores desavisados, e chatos segundo ele, de sua história: “a [de que em] uma certa altura, comprovem que não os mantive, ao menos, a me verem entusiasmado e alegre, voando no ônibus veloz” (Capucho, 2012, p. 30), todavia, alerta “me afundei e a eles em poça de tédio ou em curvamentos de melancolia, e misturando-nos ao marasmo ou falta de sentido, no fim, ficamos todos a ver navios...” (Capucho, 2012, p. 30).

A viagem para Aparecida ocorre dentro de um cenário de agradecimento pela vida compartilhada, apesar dos pesares, com sua mãe. No tédio da viagem, as carinhosas memórias ao lado de sua mãe se fortalecem em um fluxo cíclico de puro afeto.

Iniciada nossa viagem, meu tesão, por vezes, dava lugar a um grande sentimento de ternura, que é um sentimento que não deixa que pensemos em nada, e eu não pensava em nada, curtia, peito inflado de calor, ao lado de mamãe. (Capucho, 2012, p. 34).

Se quando mais novo Luís tinha o amor e apoio incondicional da mãe, agora ele encontra no amor materno uma força para, mesmo com seu corpo decaído em decorrência das debilidades físicas relacionadas ao HIV, ajudá-la e tornar sua existência mais fácil – “mesmo que seja linda, tenho pena de mamãe com seu corpo de velha” (Capucho, 2012, p. 58).

Retomando a ideia de resistência como *ato performático do corpo*, de Fernandes (2019), Capucho se apresenta, em um presente-passado desorientado e viajante, física e mentalmente livre, ao performar em seus escritos as mais diversas situações vividas. Na citação abaixo, observo como a atividade do olhar da personagem se justapõe com as memórias do passado do autor:

As tênues lembranças que me chegam ao cérebro, juntadas à rapidez com que as coisas, a passar pela janela, próximas à estrada, são avistadas por nós, tornam a paisagem imprecisa.

Essa imprecisão ante meus olhos: um homem que surgiu sobre uma laje, um rapaz de bermuda que lançou um porrete no ar, senhoras conversando no portão, um catador de latas, tudo isso, ficando decididamente para trás e vencendo as distâncias da estrada, é o nosso triunfo e é o meu desvario.

Estávamos e nos sentíamos livres.

Por isso é que percebia mamãe no céu.

E, por isso, também, é que eu estava no céu.

Enternecido ou, por vezes, possuído de volta, pelo meu tesão, sinto que estou vendo como os urubus veriam o pasto entre as

casas, se planassem rasteiro assim, como planamos o ônibus. [...] Esse jeito como estou, faz com que eu sinta a base de meu perineo contra o almofadado da poltrona. Meu pensamento viaja, mas meu corpo preso à poltrona, me instiga. (Capucho, 2012, p. 38-39).

Em diversos momentos do texto é possível notar a presença de duplos movimentos de seu corpo: presente-passado, realidade-imaginação, triunfo-desvario, excitação-ternura. Um deles, talvez o mais aparente, seja o da excitação-ternura, dado que ao mesmo tempo que demonstra a ternura por sua mãe, há a excitação latente pelo motorista do ônibus permeando sua imaginação.

Reconheço, então, esses duplos movimentos como um *ato performático*, uma estratégia empregada pelo eu-autor para fazer de seus traumas marcas visíveis, já que “para percebê-los é necessário perscrutar o movimento do corpo, atentar para as emoções que, além das palavras, vão romper suas couças de defesa” (Fernandes, 2019, p. 296).

O fim dessa viagem

Com o propósito de apresentar o novo olhar para a escrita autoficcional, proposto por Diana Klinger e sua noção de *autoficção performática*, e evidenciar a existência desse tipo de texto na literatura brasileira contemporânea, me propus a discutir um dos romances do autor capixaba Luís Capucho, *Mamãe me adora* (2012).

No jogo entre as vivências do narrador-personagem, Luís, e a escrita do autor, Luís Capucho, a viagem a Aparecida do Norte surge como pano de fundo para tratar das conexões do eu-personagem e o eu-autor com sua mãe, nessa fase da vida adulta, e, precisamente, as relações existentes entre memória, corpo e vivência, já que Luís, personagem do romance, encontra nesses deslocamentos (internos e externos) a possibilidade de rememorar e explorar temáticas relacionadas a sua orientação sexual e condição sorológica. Percebo que, conforme pontua Klinger, a obra autoficcional permite uma possibilidade de relatos autorreferenciais: há casos em que o autor coloca o seu nome no protagonista; em outros, há indícios de autorreferencialidades mais concretos; e ainda há obras autoficcionais que transbordam todos os limites preestabelecidos e “só faz[em] sentido se lida[s] como *show*, como espetáculo, ou como gesto” (Klinger, 2008, p. 26). Não à toa, noto, em *Mamãe me adora*, todas essas características

presentes – seja ao colocar Luís como protagonista; seja nas emoções que vão além das palavras nos relatos; ao até mesmo na referência direta entre música, romance e história.

Diante disso, leio o romance em sua provocação no que se refere ao poder de recriar o vivido e reviver momentos antes estanques – a vida aqui desloca, através da ideia da morte, sendo o poder da vida compartilhado e desafiado por aquele que supostamente morrerá mais cedo com aquela que lhe deu a vida em primeiro lugar.

REFERÊNCIAS

BUTLER, J. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (Trabalho original publicado em 1990)

CAPUCHO, L. **Rato**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2007.

CAPUCHO, L. **Cinema Only**. Rio de Janeiro: Interlúdio Editora, 1999.

CAPUCHO, L. **Mamãe me adora**. Rio de Janeiro: Edições da Madrugada, 2012.

DOUBROVSKY, S. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

FERNANDES, F. A. G. **A voz e o sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

FERNANDES, F. A. G. Corpo-memória e a Poética da resistência: Apontamentos sobre literatura e performance na América Latina. In: BARBOSA, S., SILVA-REIS, D. **Literatura e outras artes na américa latina**. São Paulo: Pontos Editores, 2019.

FOUCAULT, M. O que é o autor? In: FOUCAULT, M. **Ditos e Escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298. (Trabalho original publicado em 1969)

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990. (Trabalho original publicado em 1950)

JULIÃO, R. O mensageiro de Íris – A expressão de Luís Capucho. **Revista Z Cultural**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 02, 2º semestre 2018.

KLINGER, D. I. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006. Tese (doutorado) – Ins-

tituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

KLINGER, D. Escrita de si como performance. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, Salvador, n.12, p. 11-30, 2008.

Maternidade Queer e famílias “normais” em *Perigosas sapatas*, de Alison Bechdel

Priscilla Thuany Cruz Fernandes da Costa
Liane Schneider

Introdução

A maternidade é um fenômeno social que ilustra de maneira bastante complexa a relação entre o pessoal e o político: está na restrição de idade em que mulheres e pessoas com útero podem escolher não ter mais filhos, na luta constante pela garantia do direito ao aborto seguro, e na maneira como foram instituídas, historicamente, políticas de esterilização de mulheres negras, latinas e indígenas nos Estados Unidos. Está nas mulheres para quem a maternidade é ensinada enquanto seu destino biológico e naquelas que precisam constantemente reivindicar reconhecimento enquanto mulheres e mães, visto que tais identidades não lhes são atribuídas naturalmente. Está na forma como práticas de cuidado são ainda majoritariamente vistas como algo essencialmente feminino e em diversas outras dimensões de nossos direitos sexuais e reprodutivos. Assim, a maternidade, em todas as suas (im)possibilidades, constitui parte importante da nossa identidade, nossa vida e nossas decisões.

As representações às quais temos acesso nos livros, nos filmes, nas ficções seriadas, nos jogos, etc. influenciam nossos valores, conceitos e estereótipos sobre pessoas, grupos sociais e sobre o mundo. Daí a importância de que possamos acessar representações mais diversas e menos estereotipadas de maternidade — representações que considerem, por exemplo, as intersecções identitárias das pessoas que exercem ou buscam exercer a maternidade — uma vez que estas podem contribuir para que certos discursos e identidades ganhem legitimidade, partindo de uma compreensão da arte enquanto instrumento possível de questionamento de papéis sociais rígidos e de preconceitos.

Nesse sentido, é importante mencionar que ainda são escassas as análises sobre a representação da maternidade queer na literatura, bem como

no âmbito das histórias em quadrinhos. Talvez isso se deva a ainda discreta representação desse fenômeno social nas próprias obras literárias e histórias em geral; talvez, quando falamos especificamente de quadrinhos, isso se deva a certa resistência que ainda possa existir a levar HQs a sério enquanto objeto de pesquisa acadêmica¹. Partindo desse contexto, esse capítulo tem como objetivo investigar significados possíveis da maternidade queer e sua representação nos quadrinhos a partir da análise de excertos selecionados da compilação de tirinhas *O Essencial das Perigosas Sapatas* (2021), da artista estadunidense Alison Bechdel.

Alison Bechdel é considerada um dos nomes mais importantes dos quadrinhos estadunidenses contemporâneos. Seu trabalho galgou o reconhecimento da crítica *mainstream* com a publicação e o consequente sucesso da memória gráfica *Fun Home – Uma Tragicomédia em Família*, lançada originalmente em 2006. O livro recebeu sua primeira tradução para o português brasileiro pela Editora Conrad em 2007 e mais recentemente foi publicada em uma nova edição pela Editora Todavia em 2018, com tradução de André Conti. A obra retrata a infância e a juventude de Bechdel crescendo na zona rural do estado da Pensilvânia, nos Estados Unidos, focando em seu complexo relacionamento com o pai, que cometeu suicídio pouco depois de a autora revelar à família que é lésbica. *Fun Home* foi nomeado como um dos melhores livros de 2006 por várias publicações de renome e venceu diversos prêmios importantes², incluindo o Prêmio Eisner, considerado a premiação mais relevante dentro do universo das histórias em quadrinhos. Sem dúvida, trata-se do trabalho de Bechdel mais estudado academicamente: o livro foi e continua sendo objeto de inúmeras publicações em áreas como Estudos Literários, Estudos Culturais e Estudos Queer, representando um momento de mudança na percepção das histórias em quadrinhos no contexto acadêmico estadunidense.

Em 2012, Bechdel lançou *Você é minha mãe? Um drama em quadrinhos* (no original: *Are You My Mother? A Comic Drama*), obra também autobiográfica que, dessa vez, trata da relação da cartunista com sua mãe. No Brasil, o livro chegou ao Brasil em 2013 pela Quadrinhos na Cia., o selo de HQs da editora Companhia das Letras, com tradução de Érico Assis. Marcado pela

1 Contudo, é importante mencionar que, desde a década de 1980 e especialmente nos últimos 20 anos, muito se avançou no esforço de expandir a percepção social e acadêmica das histórias em quadrinhos. A própria Alison Bechdel é considerada uma das responsáveis por elevar o status do gênero nesse sentido, a partir do enorme reconhecimento que suas memórias gráficas receberam, tanto da crítica quanto do público leitor, como será mencionado posteriormente.

2 O livro foi ainda adaptado para o teatro pela dramaturga Lisa Kron e a compositora Jeanine Tesori. A produção venceu cinco Prêmios Tony, incluindo o de melhor musical.

intertextualidade (elemento bastante característico da obra de Bechdel em geral), trata-se de um trabalho ainda mais denso que *Fun Home*, especialmente por amalgamar memórias e sonhos da autora com elementos psicanalíticos e obras literárias.

Apesar de seu título mais conhecido ter sido publicado nos anos 2000, a produção artística de Bechdel teve início ainda na década de 1980. De 1983 a 2008, ela publicou a série de tirinhas³ *Dykes to Watch Out For* em mais de sessenta jornais e revistas LGBTQIAP+, feministas e alternativas na América do Norte e no Reino Unido⁴. As tirinhas que compõem a série narram a vida da protagonista Mo⁵ e um diverso grupo de personagens (em sua maioria, mulheres lésbicas) que vivem em uma cidade ficcional inspirada na cidade de Mineápolis, Minnesota. O conteúdo das tirinhas varia de histórias quase novelescas, focando na vida pessoal e nos relacionamentos das personagens, até retratos da cultura e política estadunidense, trazendo críticas sociais pungentes. Em seu livro *Why Comics? From Underground to Everywhere*, a teórica especialista em quadrinhos Hillary L. Chute dedica um capítulo ao nicho das histórias em quadrinhos queer, citando as tirinhas de *Dykes to Watch Out For* como uma produção que “mudou a cultura dos quadrinhos e, num contexto mais amplo, a cultura queer de maneira definitiva” (Chute, 2017, tradução nossa). No mesmo capítulo, Chute resume a história de origem das tirinhas de *Dykes to Watch Out For*:

Um dia, nas margens de uma carta a uma amiga, Bechdel rabiscou o desenho de uma mulher nua andando enquanto segurava uma cafeteira, rotulou-a “Marianne, insatisfeita com o café da manhã” e então escreveu: “*Dykes to Watch Out For*, placa n°. 27.” Diferente da maneira metódica como sequenciava os pequenos jornais que produzia quando criança, Bechdel não havia criado outras placas ainda, mas o conceito de uma série ou um catálogo de mulheres lésbicas a instigou. Bechdel começou a desenhar outras personagens para sua série e, eventualmente, enviou seus desenhos legendados para a *Womanews*, jornal feminista mensal onde trabalhava como voluntária. Seu primeiro trabalho foi impresso em 1983:

3 No contexto das histórias em quadrinhos, quando falamos em tirinhas, nos referimos a um conjunto de quadros que formam uma história com introdução, desenvolvimento e desfecho. No caso de *Dykes*, as tirinhas eram publicadas de maneira a contar uma história maior em ordem cronológica que acompanhava o mesmo grupo de personagens, funcionando como pequenos episódios de uma telenovela.

4 As tirinhas também foram publicadas ao longo dos anos pela editora independente *Firebrand Books* em volumes menores que nunca foram traduzidos no Brasil.

5 A personagem Mo pode ser lida enquanto uma espécie de projeção da própria Bechdel, inclusive se assemelhando à autora fisicamente.

“*Dykes to Watch Out For*, placa n°. 19: Twyla fica chocada ao saber que Irene é uma pessoa matinal.” A tirinha se provou popular e passou a integrar todas as edições da *Womanews*. Logo, ela mudou para um formato de tira multipainel e eventualmente a série, cujas histórias foram ficando cada vez mais longas, conquistou público nacional, sendo publicada quinzenalmente na imprensa alternativa (Chute, 2017, tradução nossa).

Com o fim da publicação regular da série, a editora *Houghton Mifflin Harcourt* lançou em 2008 uma generosa edição em capa dura sob o título de *The Essencial Dykes to Watch Out For*, que reúne 390 tirinhas da série publicadas ao longo de 25 anos. Mais de uma década depois, a compilação chega ao Brasil pela Editora Todavia⁶ em 2021, com tradução da escritora gaúcha Carol Bensimon. Para a análise aqui proposta, que se dedica à representação da maternidade queer nas tirinhas de Bechdel, temos como foco dois núcleos narrativos encontrados na série: o primeiro deles formado pelas personagens Clarice e Toni e seu filho Raffi; e o segundo formado por Sparrow, Stuart e sua filha J. R., além das personagens Ginger e Lois, que dividem a casa com o casal e a criança.

Aproximações teóricas

Para analisar a temática proposta, a interseccionalidade será apresentada enquanto categoria de análise junto a um referencial teórico-crítico composto por autoras que abordam tentativas teóricas e práticas de queerizar a maternidade. Além disso, busco na teoria dos quadrinhos evidências que corroboram essa arte enquanto terreno fértil para representações da maternidade, especialmente o que chamamos de maternidade queer.

Interseccionalidade e maternidade

O conceito de interseccionalidade, tornado popular pela advogada, professora, pesquisadora e ativista estadunidense Kimberle Crenshaw na década de 1980, se mostra ferramenta de análise indispensável na tentativa de acessar um fenômeno tão complexo como a maternidade — ao mesmo tempo profundamente pessoal e essencialmente social e político. Crenshaw

⁶ A Editora Todavia também publicou no Brasil a obra mais recente de Bechdel, que ganhou o título em português de *O Segredo da Força Sobre-Humana* (2023), com tradução também de Carol Bensimon.

adota o conceito de interseccionalidade partindo de uma análise de como as vivências de mulheres negras não eram plenamente contempladas no contexto social, político e judicial estadunidense, a fim de tornar visíveis as experiências e contribuições de mulheres negras, que eram invisibilizadas em sua integridade tanto pelo feminismo hegemônico branco quanto pelo movimento antirracista (Crenshaw, 1989). Assim, enquanto categoria analítica, a interseccionalidade chama atenção para a complexa rede de desigualdades que se forma a partir da intersecção de identidades historicamente marginalizadas, a partir de questões de raça, gênero, sexualidade, deficiência, classe, território, etc.

Visto que os eventos e as condições de nossas vidas políticas e sociais quase nunca podem ser compreendidos como determinados por um único fator nem por um único eixo identitário, ou seja, que elas são geralmente constituídas por múltiplos fatores, múltiplos eixos que se influenciam mutuamente e de diversas maneiras, passemos a investigar a maternidade a partir dessa perspectiva. Ao analisarmos a maternidade por uma lente interseccional, logo tornam-se evidentes as diversas contradições que permeiam o debate feminista sobre mulheres e maternidade, como por exemplo: a luta pelo direito ao aborto seguro versus a prática do aborto seletivo a partir de teste genético no caso de pessoas com deficiências ou a luta pela democratização de métodos contraceptivos versus a esterilização involuntária de mulheres pobres e racialmente oprimidas. Podemos refletir, por exemplo, sobre como a prática do aborto autoinduzido por mulheres negras remonta à escravidão, quando “muitas escravas se recusavam a trazer crianças a um mundo de trabalho forçado interminável, em que correntes, açoites e o abuso sexual de mulheres eram as condições da vida cotidiana” (Davis, 2016, p. 207). Ao discorrer sobre esse legado da escravidão e sobre os padrões que determinam noções contemporâneas de feminilidade e maternidade, Angela Davis afirma que

[a] exaltação ideológica da maternidade – tão popular no século XIX – não se estendia às escravas. Na verdade, aos olhos de seus proprietários, elas não eram realmente mães; eram apenas instrumentos que garantiam a ampliação da força de trabalho escrava. Elas eram “reprodutoras” – animais cujo valor monetário podia ser calculado com precisão a partir de sua capacidade de se multiplicar (Davis, 2016, p. 17).

A realidade das mulheres negras é um exemplo de como a expectativa da maternidade ou a pressão social para ter filhos não é uma experiência

compartilhada por todas as mulheres. De fato, por muito tempo mulheres negras sequer eram consideradas mulheres: Sojourner Truth já questionava em seu lendário discurso em 1851 se ela, negra e escravizada por parte de sua vida, não era também uma mulher, uma vez que as regras da feminilidade não pareciam se aplicar a ela. Além disso, Truth chama atenção para o fato de que a maternidade não foi capaz de lhe assegurar o status de mulher ou mesmo alguma humanidade que lhe garantisse ser ouvida em seu sofrimento: “Eu carreguei treze filhos, e vi a maioria ser vendida como escravo, e quando chorei minha tristeza de mãe, só tinha Jesus para me ouvir! E eu não sou uma mulher?” (Truth, 2020).

São muitas as expressões dessa seletividade na concessão das identidades “mulher” e “mãe”, que são garantidas ou mesmo impostas, social e culturalmente, a algumas, enquanto são negadas a outras. Garland-Thomson aponta as especificidades de uma discussão sobre direitos reprodutivos que incluía mulheres com deficiências que contemplam a maternidade, afirmando que “enquanto mulheres que não têm deficiências frequentemente lutam para escapar de uma maternidade compulsória, mulheres com deficiência brigam para reivindicar a maternidade” (Garland-Thomson, 2005, p. 1572, tradução nossa).

Embora muito se tenha avançado no sentido de propor que “mulher” enquanto categoria não é algo imutável nem natural, mas fruto de uma série de negociações e atribuições de sentido, quando falamos de mulheres queer, logo nos deparamos com as rígidas associações entre maternidade, feminilidade e heterossexualidade. A reivindicação da maternidade por mulheres *queer* se mostra uma realidade análoga aos conflitos relacionados a uma identidade “feminina” e todos os tradicionais papéis e performances de gênero a ela atribuídos. Cherrie Moraga descreve como, na década de 1970, ser mãe parecia uma experiência impossível para uma mulher lésbica como ela, que não se enquadrava num ideal de feminilidade e heterossexualidade associado à maternidade:

Quando me assumi lésbica aos 22 anos, eu apenas presumi que já que eu nunca me casaria com um homem, eu jamais teria filhos. [...] Então, aos 30 anos, a ficha caiu: eu era uma mulher, logo potencialmente *capaz* de ter filhos. Isso pode soar estranho, uma expressão de algo óbvio, mas no fundo, apesar das evidências empíricas indicando o contrário, eu havia mantido uma rígida convicção de que lésbicas (melhor dizendo, aquelas de nós no lado mais masculino do espectro) não eram realmente mulheres. Nós amávamos mulheres, constituíamos uma espécie de terceiro sexo, e definitivamente não éramos homens. Ter filhos era algo que mulheres “de verdade” faziam □ não mulheres *butch*, não

meninas que sabiam que eram *queer* desde o ensino fundamental. Nós éramos as *protetoras* de mulheres e crianças, crianças que jamais poderíamos chamar de nossas (Moraga, 1997, p. 20, tradução nossa).

Na década de 1980, a poeta, professora e escritora Adrienne Rich apontou em seu livro *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* para a necessidade de se investigar a maternidade enquanto instituição política, através de lentes feministas (Rich, 1986, p. ix). Mais ainda, um olhar interseccional para a maternidade queer nos aponta para questões epistemológicas que refletem as observações feitas por Crenshaw na mesma época. Sobre suas experiências enquanto pesquisadora pessoalmente implicada pelo tema da maternidade queer, a filósofa feminista Shelley M. Park relata em seu livro *Mothering queerly, queering motherhood: resisting monomaterialism in adoptive, lesbian, blended, and polygamous families* (2013) que

[c]omo alguém que é mãe fora de contextos heteronormativos, tem me impressionado a pouca frequência com que os estudos sobre a maternidade questionam os limites heteronormativos do parentesco e da maternagem. Muitas vezes, os estudos sobre a maternidade, incluindo estudos feministas sobre o tema, exigem que a pessoa que está lendo abandone sua identidade queer. Ao mesmo tempo, ao procurar encontrar um lar acadêmico dentro da teoria queer, frequentemente tenho que colocar entre parênteses meu interesse pela maternidade (Park, 2013, p. 1, tradução nossa).

Na tentativa de contribuir para uma aproximação entre esses campos de conhecimento, recorro neste trabalho ao mundo das histórias em quadrinhos para investigar representações gráficas da intersecção desses fenômenos. A seguir, discuto como a cultura também possui papel importante ao nos ajudar a imaginar e enxergar essas aproximações antes invisíveis ou impensáveis.

Maternidade queer e representatividade

Muito tem se discutido, especialmente nas últimas duas décadas, sobre representatividade e como a cultura influencia e contribui para a formação de nossas identidades e percepções sobre questões sociais, políticas e identitárias. Nesse sentido, a maternidade queer é uma experiência ainda pouco explorada em produtos midiáticos de forma geral, além da maneira como é

representada ser frequentemente questionável. Em um estudo⁷ conduzido a partir de entrevistas realizadas entre 2013 e 2014 com mulheres auto-identificadas lésbicas, gays, bissexuais ou *queer*, Reed relata que a maioria das participantes afirmou sentir que “mulheres não heterossexuais, feministas e que não subscrevem a noções tradicionais de gênero quase nunca são representadas na mídia, ou são representadas como mães incapazes” (Reed, 2018, p. 51, tradução nossa). O resultado sugere a presença de estereótipos negativos que se sustentam no baixo valor cultural associado a mulheres que não performam uma feminilidade tradicional ou que são lidas enquanto não heterossexuais, estereótipos que influenciam como essas mulheres são representadas enquanto mães.

Embora tenhamos testemunhado progresso no que se refere à representatividade LGBTQIAP+ na década que seguiu a realização da pesquisa, é importante ressaltar que muitos desses supostos avanços podem ser lidos pela lente do que Martin Luther King Jr. chamou — em um breve ensaio publicado em 1962 pelo jornal *The New York Times* — de *tokenismo*⁸. Trata-se de um processo por vezes sutil, descrito pelo autor como “uma forma sofisticada de adiar o progresso” (King, 1962, tradução nossa), que ao conceder visibilidade a uma quantidade mínima de indivíduos pertencentes a minorias sociais (por vezes, até mesmo uma só pessoa), transforma-os em ícones representativos, gerando uma ilusão de justiça. Como consequências possíveis do tokenismo temos desde o apagamento das individualidades das pessoas representadas, visto que são colocadas na posição de modelo de todo um grupo, promovendo assim uma visibilidade distorcida sobre a minoria representada, até um tipo de generalização que tende a propagar estereótipos.

Esbarramos aqui no que a escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie chama de “o perigo de uma única história”: quando temos acesso a uma única história sobre um grupo de pessoas, roubamos dessas pessoas (ou des-

7 É importante ressaltar que a amostra desse estudo era formada por 19 mulheres cisgênero, brancas, entre norte-americanas e europeias, de idades variando de 26 a 49 anos e quase exclusivamente de classe média.

8 Discussões acerca do conceito de tokenismo ilustram as diversas implicações políticas da representação de minorias sociais na cultura, inclusive no que se refere a dimensão educacional, ao que é considerado adequado para o ensino de crianças, jovens e adultos e a quais indivíduos é permitido ocupar esse frágil e contraditório lugar do token. Se tomamos o contexto estadunidense como exemplo, o país têm sido cenário de diversas tentativas (muitas delas bem-sucedidas) de censura de obra literárias e histórias em quadrinhos que lidam com temáticas LGBTQIAP+, especialmente retirando-as de circulação em bibliotecas. A memória gráfica *Genderqueer*, por exemplo, escrita por Maia Kobabe, tornou-se a obra mais censurada no país em 2021 segundo a organização PEN America e narra a infância e a juventude de Maia e seus processos de autodescoberta enquanto pessoa não-binária e assexual.

se povo, ou dessa nação) sua complexidade e, consequentemente sua humanidade e dignidade. Adichie conclui que

[a]s histórias importam. **Muitas histórias importam.** As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (Adichie, 2019, grifo nosso).

Quando Alison Bechdel começou a publicar as tirinhas de *Perigosas Sapatas*, histórias sobre mulheres lésbicas eram escassas. A autora fala na introdução do livro *O Essencial das Perigosas Sapatas* sobre como se sentiu compelida a capturar a diversidade e multiplicidade das mulheres lésbicas com quem convivia no início da década de 1980, criando “um catálogo de lésbicas”, que “nomearia o inominável, retrataria o irretratável”, e afirma que era tão reconfortante ver sua experiência refletida e representada de alguma forma que teria continuado a desenhar essas mulheres mesmo que apenas para si mesma (Bechdel, 2021, p. xiv). Aqui, mais uma vez introduzo o trabalho de Hillary L. Chute, que em muito converge com o tema desse capítulo, visto que trata principalmente da representatividade feminina e da diversidade nos quadrinhos. Em seu livro *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*, a autora discorre sobre estéticas emergentes com relação à autorrepresentação feminina, especialmente no contexto de obras de não-ficção e (semi) autobiográficas, afirmando que a arte sequencial possui um status privilegiado no que se refere a possibilidades de representar o irrepresentável, de dar visibilidade ao invisível (Chute, 2010, p. 2).

Os quadrinhos parecem, portanto, uma mídia bastante produtiva para lidar com o tema da maternidade, uma vez que “assim como outras formas de produção cultural, são políticos, abordam e moldam preocupações coletivas mesmo quando — ou talvez especialmente quando — articulam experiências profundamente pessoais” (Bauer, 2015, p. 227, tradução nossa). De fato, romances gráficos e memórias gráficas que trazem a maternidade como tema central tanto pela perspectiva filial quanto pela perspectiva materna têm se tornado mais comuns e recebido crescente atenção da crítica e do público leitor. Tratando especificamente de maternidade queer, destaco como exemplo do primeiro tipo — além do supracitado *Você É Minha Mãe?*, da própria Alison Bechdel — a memória gráfica *Tangles*, da cartunista canadense Sarah Levitt, que narra o período de seis anos em que Sarah buscou registrar a vida de sua mãe, diagnosticada com Alzheimer aos 55 anos de idade, incluindo um momento em que Sarah, que é lésbica, revela seu desconforto em lidar com

a higiene pessoal da mãe “porque tocara corpos de mulheres para fazer sexo e porque às vezes temia ser acusada de perversão por causa disso” (Levitt, 2012, p. 111, tradução nossa). Já pela perspectiva materna, destaco *Pregnant Butch* (2014), memória gráfica escrita e ilustrada por A. K Summers e inspirada em sua própria gravidez. A história é contada a partir da personagem Teek Thomasson, mulher lésbica que se identifica como *butch*⁹ e que está grávida. O livro apresenta como Teek, enquanto pessoa de expressão de gênero masculina, lida com a maternidade em meio a um mundo que constantemente associa gravidez à feminilidade.

Ainda sobre o tema, embora saindo momentaneamente do universo dos quadrinhos, a poeta e ensaísta estadunidense Maggie Nelson fala em seu livro *Argonautas* (2017) sobre seu relacionamento com Harry Dodge, pessoa de gênero fluido, descrevendo um período na vida do casal no qual o corpo de Maggie mudava em função de sua primeira gravidez ao mesmo tempo em que o corpo de Harry se transformava em função da terapia hormonal. A partir da intersecção dessas experiências, a autora extrai importantes questionamentos:

E minha gravidez – ela é inerentemente heteronormativa? Ou a suposta oposição entre queer e procriação (ou para ser mais clara, maternidade) é mais um endosso reacionário de como as coisas sempre se deram para os queers do que a marca de alguma verdade ontológica? À medida que mais queers tiverem mais filhos essa suposição vai simplesmente desaparecer? Você vai sentir falta dela? Existe alguma coisa inerentemente *queer* na gravidez em si, na medida em que ela altera profundamente do nosso estado “normal” e gera uma intimidade radical com – e uma alienação radical do – nosso corpo? Como uma experiência tão profundamente estranha, maluca e transformadora também pode simbolizar ou representar a conformidade suprema? Ou seria apenas mais uma forma de desqualificar do termo privilegiado (nesse caso, a não conformidade, ou a radicalidade) tudo que está ligado muito intimamente ao animal fêmea? (Nelson, 2017, p. 18).

Os questionamentos levantados no trecho acima apontam para a crescente fragilidade dos limites que outrora cercavam a maternidade à medida

9 Nesse trabalho, *butch* é definido como termo “mais comumente entendido como uma categoria do gênero lésbico constituída através da manipulação de códigos e símbolos masculinos [...], o termo vernáculo lésbico para mulheres que se sentem mais confortáveis com códigos, estilos ou identidades de gênero masculinos do que com o feminino (Rubin, 2006, p. 472, tradução nossa).

em que determinadas existências extrapolam quaisquer formas ou conceitos disponíveis. Além disso, demonstram a tentativa da autora de dar conta da fluidez de sua existência e de *queerizar* a maternidade, subvertendo o que é considerado “normal” ou “natural”. O questionamento dessas categorias nos leva a tentar entender o que significa *queerizar* a maternidade e a questionar do que falamos quando falamos de maternidade *queer*. Para a pesquisadora canadense Margaret F. Gibson, responsável pela edição do livro *Queering Motherhood: Narrative and Theoretical Perspectives*, as experiências parentais e percepções de quem não se identifica como *queer* também podem “*queerizar*” a maternidade. A autora afirma que em seu livro, *queerizar* a maternidade é um esforço entendido

[...] para além da identidade individual e se dirige a uma consideração de como os relacionamentos, as comunidades, os gêneros e as sexualidades poderiam ocorrer de outra forma. A *queerização* da maternidade pode, portanto, começar onde qualquer um dos componentes de uma maternidade “tradicional” é questionado, seja experiencial, empírica ou teoricamente (Gibson, 2014, p. 6, tradução nossa).

Shelley M. Park afirma investigar a maternidade *queer* em seu livro “explorando a maternidade e a maternagem no seio de famílias criadas através da adoção, da parentalidade lésbica, famílias estendidas por divórcio ou casamento, ou alguma combinação destes” (Park, 2013, p. 1, tradução nossa). Ciente das diferenças entre e dentro de tais formas de parentesco, Park tem como foco o caráter polimaternal da maioria dessas famílias, caráter que considera essencialmente *queer*. Embora não esgotem as possibilidades de aplicação do termo, essas definições servirão como guias da análise aqui proposta. *Queerizar* a maternidade está, portanto, no exercício de questionar e ampliar suas definições, reconhecer suas camadas e nuances, no exercício de politizar a maternidade.

Análise

Na tentativa de investigar representações de maternidade *queer*, partimos para uma análise crítica de dois núcleos narrativos encontrados na compilação de tirinhas *O Essencial das Perigosas Sapatas*, de Alison Bechdel. O primeiro desses núcleos narrativos é constituído pelo casal formado por Clarice Clifford, mulher negra e advogada ambiental, e Antonia (Toni) Ortiz,

contadora pública e empresária porto-riquenha. Clarice e Toni são civilmente casadas e em dado momento da série têm um filho chamado Raffi, de quem Toni é a mãe biológica e Clarice legalmente a mãe adotiva. O segundo núcleo é constituído por Sparrow, personagem asiática-americana¹⁰ e bissexual que se envolve em um relacionamento com um homem chamado Stuart Goodman. Com ele, Sparrow tem uma filha chamada Jiao Raizel (ou J.R.). Além disso, no arranjo familiar constituído por Sparrow, Stuart e J.R., estão incluídas também as personagens Ginger e Lois, que dividem a casa com o casal e a criança.

Clarice e Toni e Raffi

O público leitor é apresentado a Clarice e Toni como casal na tirinha *Alta Ansiedade*, publicada originalmente em 1987. Na tirinha seguinte da compilação, intitulada *Mo e Clarice em... O Golpe*, Clarice já expressa para Mo que ela e Toni vêm pensando em comprar uma casa e ter filhos. O relacionamento é apresentado no início da série como bastante saudável, cuja longevidade tende a surpreender as amigas lésbicas do casal. Em *Estados Altarados*, tirinha de 1990, as duas personagens realizam uma “cerimônia de firmação de compromisso” e em *Força Vital*, de 1991, temos a primeira menção de que o casal está tentando engravidar, com Toni acordando Clarice para medir e registrar sua temperatura. Em *Um Momento Fértil*, do mesmo ano, vemos as duas mulheres discutindo doadores de esperma para o processo de inseminação artificial e na tirinha *Replay Infantil*, de 1993, vemos o nascimento de Rafael — ou Raffi, como será mais frequentemente chamado — de quem Toni é mãe biológica. Ao longo das tirinhas protagonizadas pela família, acompanhamos os procedimentos legais necessários para que Clarice adote Raffi e na tirinha *O Momento da Verdade*, de 1997, o pedido de adoção é concedido e Clarice se torna legalmente mãe adotiva de Raffi.

Dentre as tirinhas que trazem esse núcleo narrativo como protagonista, *Subversão Suburbana*, publicada originalmente em 1997, merece destaque pela maneira como explora o tema da maternidade por uma lente interseccional. A primeira metade da tirinha nos apresenta Clarice, Toni e Raffi andando de carro por um bairro nos subúrbios dos Estados Unidos, pois pretendem se mudar e estão em busca de uma casa. De início, é sugerido que Toni e Clarice não estão de acordo com a escolha do local de sua futura residência: enquanto Toni parece empolgada, principalmente com a qualidade da

¹⁰ Embora eu não tenha identificado nos quadrinhos compilados em *O Essencial de Perigosas Sapatas* indicação precisa da descendência de Sparrow, o primeiro nome de sua filha, Jiao, tem origem chinesa.

escola que Raffi poderá frequentar morando naquela área, Clarice traz uma expressão de inegável desdém. No caminho, Raffi vê um parque e pede para brincar. A família para o carro e enquanto Clarice fica cuidando de Raffi no parque, Toni vai comprar sanduíches para um piquenique improvisado.

Figura 1: Trecho da tirinha ‘Subversão Suburbana’.



Fonte: Bechdel, 2021, p. 191.

Na segunda metade da tirinha, trazida na figura 1 acima, vemos Clarice sendo interpelada por uma mulher branca, provavelmente moradora do bairro. Na breve interação entre as duas, a mulher branca consegue questionar duplamente a maternidade de Clarice. Na primeira delas, baseada em seus preconceitos raciais, a mulher atribui a Clarice o status de babá de Raffi, restringindo-a a uma posição de empregada de uma família imaginária para preencher esse lugar ao qual Clarice, aos seus olhos, não pode pertencer. Quando Clarice chama atenção para o caráter racista de suas afirmações, a mulher tenta se defender afirmando que sua percepção se deve ao fato de que Raffi *obviamente* não poderia ser filho de Clarice, fazendo menção às suas diferenças fenotípicas. A mulher branca parece ignorar o fato de que existem diversas maneiras de criar uma família, maneiras que por sua vez levam a configurações familiares cada vez mais diversas. Aqui, podemos fazer uma leitura de que a maternidade de Clarice é negada uma segunda vez, mas agora com base em preconceitos relacionados a sua sexualidade. Formas alternativas de criação e configuração de uma família são parte importante

da experiência de pessoas LGBTQIAP+. Daí a resposta de Clarice de que a mulher branca “precisa sair mais”, fazendo menção justamente a sua visão reducionista e pouco realista do que se entende por família, que Clarice atribui a uma visão de mundo limitada.

Por uma perspectiva interseccional, podemos compreender de que maneiras as experiências de maternidade de Toni e Clarice, ambas mulheres lésbicas, divergem se consideramos como o eixo racial atravessa suas vivências. Gomes e Bezerra sugerem, por exemplo, que “Toni, por ser a mãe biológica de Raffi, talvez jamais vivencie a situação que Clarice passa no parquinho – de não ser reconhecida como mãe de Raffi” (2022, p. 123), acrescentando que “o preconceito que Clarice sofre não apenas nos apresenta um histórico problema social estadunidense em relação a gênero e raça, como também evidencia a invisibilidade da maternidade para a mulher negra, sobretudo, a lésbica (Gomes; Bezerra, 2022, p. 124-125). Daí a importância da inclusão desse núcleo narrativo na série já que, se pensamos na época em que as tirinhas começaram a ser publicadas, foi possivelmente a primeira vez em que muitas pessoas nos Estados Unidos puderam acompanhar o cotidiano de uma família com tal configuração e que apresentava duas mulheres lésbicas enquanto mães reais, ou seja, nem demonizadas nem sacralizadas.

As questões levantadas por essa tirinha e discutidas acima nos levam novamente às contribuições de Shelley M. Park. Na introdução de seu livro, a autora reflete sobre suas motivações pessoais para estudar a maternidade por uma perspectiva queer, tomando como base suas próprias experiências enquanto mãe de duas filhas em um arranjo familiar pouco tradicional para discutir o frágil e fluido status de “mãe real” ou “mãe de verdade”, status esse frequentemente racializado e codificado por um viés de classe:

Afirmações sobre o que é real servem frequentemente para centralizar certos fenômenos no nosso campo de visão, ao mesmo tempo que relegam outros fenômenos para segundo plano, para defender certos valores e excluir outros, para iluminar ou obscurecer certas relações de poder. Como Marilyn Frye (1983) tão eloquentemente nos lembra no livro *The Politics of Reality*, a etimologia da palavra “real” remonta àquilo que é “régio” ou “da realeza”; assim, “a realidade é aquela que pertence a quem que está no poder”: “O rei ideal reina sobre tudo que [seus] olhos podem ver. . . . O que ele não pode ver não é régio, não é real.” Observando que o rei vê apenas “o que é próprio dele”,

Frye nos lembra que “ser visível é ser visível para o rei” (155). O que está em jogo nas afirmações sobre quem é ou não uma mãe “real”? O que é que o poder é incapaz ou não quer ver? E o que aconteceria se tornássemos isso mais visível? (Park, 2013, p. 3, tradução nossa).

Por muito tempo uma família como a formada por Clarice, Toni e Raffi era impensável, especialmente uma que fosse protegida por lei. O poder citado por Park, na forma de legislação e de normas sociais, escolhia não ver ou reconhecer arranjos familiares que destoassem da heteronormatividade. Contudo, a cultura também implica poder, ou como afirma Chimamanda Ngozi Adichie: “O poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (Adichie, 2019). Ver sua própria experiência refletida e validada em um livro ou um filme, por exemplo, pode ser empoderador. A associação entre o que é visível e o que é real remete a questões de representatividade que lidam com o imaginário social: o que vemos informa o que imaginamos ser possível, tanto num nível pessoal quanto político. É interessante observar, por exemplo, como Bechdel nos apresenta a cerimônia de casamento de Clarice e Toni ainda em 1990, 25 anos antes do casamento civil entre pessoas do mesmo sexo ser legalizado pela Suprema Corte nos Estados Unidos. Os quadrinhos, partindo dos recursos e elementos próprios do formato, além de materializar e concretizar vidas e corpos invisibilizados, também esboçam futuros melhores, futuros possíveis.

A trajetória da família de Clarice e Toni é retratada de maneira contínua nas tirinhas e acompanhamos o crescimento de Raffi e a maneira como o fato de ter duas mães influencia suas vivências escolares e seu relacionamento com outras crianças e adolescentes. A ideia de “normalidade” é algo que surge frequentemente nessas dinâmicas vividas pelo jovem. Quando Clarice e Toni eventualmente se separam, com Raffi já um adolescente, elas tentam viver por um tempo “juntas como mães, mas não como um casal” (Bechdel, 2021, p. 365), mas isso começa a causar conflitos que reverberam no garoto. A tirinha *Pessoas Comuns* foca em uma noite em que a família recebe Mo e sua atual namorada para jantar. Os quadrinhos mostram como, durante toda a noite, Clarice e Toni discutem e se desentendem. Então, no último quadro da tirinha, apresentado abaixo na figura 2, a ideia de normalidade como aspiração aparece.

Figura 2: Trecho da tirinha ‘Pessoas Comuns’.



Fonte: Bechdel, 2021, p. 353.

Uma leitura possível da fala de Raffi é que ser filho de um casal divorciado lhe garantiria um status de normalidade que suas duas mães em um relacionamento saudável jamais poderiam oferecer. Afinal, é estimado que 50% dos casamentos nos Estados Unidos terminam em divórcio¹¹, ou seja, é uma experiência amplamente compartilhada por jovens estadunidenses. Essa leitura é interessante pois nos permite interpretar que a qualidade de “anormal” atribuída por Raffi em seu desabafo não é direcionada à dimensão queer do relacionamento entre Clarice e Toni e sim à condição atual da relação das duas, uma que parece ser de fragilidade e volatilidade, principalmente pela perspectiva de um filho que demonstra testemunhar discussões como essa com frequência. Ou seja, a normalidade que Raffi almeja é a harmonia familiar, mesmo que o caminho para conquistá-la seja a separação de suas mães.

Contudo, também é possível que, ao adentrar a adolescência, Raffi esteja ficando mais preocupado com e vulnerável às percepções sociais acerca de suas mães e que a normalidade da qual fala no quadrinho tenha a ver com a dimensão queer de sua família. De fato, se consideramos a série em sua integridade, podemos identificar uma mudança gradativa no comportamento do garoto frente à configuração familiar. Durante a infância, são diversos os momentos em que ele surpreende Toni e Clarice com sua maneira enfática de lidar com comentários de natureza homofóbica que ouvia na escola,

11 De acordo com um artigo da FORBES, embora a taxa de divórcio tenha diminuído gradativa e continuamente desde o início da década de 1980, é estimado que entre 40% e 50% dos casamentos atuais terminarão em divórcio, sendo essa estatística ainda mais elevada no segundo e no terceiro casamento. Ver: <https://www.forbes.com/advisor/legal/divorce/divorce-statistics/>.

por exemplo. Já ao longo da adolescência, ele parece adotar uma postura de não mais chamar atenção para si e sua família. É possível que Raffi ilustre aqui como uma tentativa de aproximação de ideais de normalidade pode se tornar, conscientemente ou não, desejável, mediante uma sociedade que oprime identidades queer e ameaça os direitos de famílias que transgridem esses ideais de normatividade relacionados a gênero e sexualidade. As relações entre noções de “normalidade”, identidades queer e o que entendemos por “famílias normais” voltará à tona na análise do segundo núcleo narrativo, formado por cinco outras personagens da série de Alison Bechdel.

Sparrow e Stuart e J. R. e Ginger e Lois

Na compilação *O Essencial das Perigosas Sapatas*, Lois, Ginger e Sparrow aparecem juntas pela primeira vez na tirinha *A Cura* de 1988, na qual descobrimos que as três personagens dividem uma casa. Por anos, as três coabitam sem grandes conflitos, compartilhando durante conversas na mesa da cozinha sobre seus relacionamentos amorosos, percalços profissionais e fofocas a respeito das outras personagens da série.

Contudo, na tirinha intitulada *Adventício Homem de gelo*, publicada originalmente em 1998, somos apresentadas a Stuart, um novo interesse romântico de Sparrow, e começamos a ter acesso ao processo de Sparrow se descobrindo bissexual, na medida em que seu relacionamento com ele progride. Inicialmente, Sparrow encontra certa resistência por parte das amigas lésbicas: na tirinha *Efeito Colateral*, enquanto conversam sozinhas na cozinha, Lois e Ginger admitem que estão incomodadas com o fato de Sparrow se relacionar com um homem. Pressionada por Lois, Ginger confessa: “Bom,... acho que eu tô desapontada com ela. É que é tão... convencional” (Bechdel, 2021, p. 198). Lois diz se sentir traída e questiona: “Você não se sente abandonada? Ela vai receber aprovação e eletrodomésticos enquanto nós ficamos aqui nos defendendo dos evangélicos e dos pervertidos ‘pró-família’” (Bechdel, 2021, p. 198). Ginger concorda, diz se sentir ludibriada e continua “É. A vida dela vai ser totalmente diferente com um homem. Um homem branco além de tudo! O que ela tá pensando?” (Bechdel, 2021, p. 198).

Lois e Ginger expressam aqui informações relevantes no que se refere à percepção social do relacionamento entre Sparrow, uma mulher asiático-americana e queer, e Stuart, um homem branco e cisgênero e a como essa percepção é atravessada por questões interseccionais. Primeiro, a tirinha remete a um processo de invisibilização da bissexualidade: uma das dimensões desse processo acontece quando, por exemplo, uma pessoa bissexual que se

relaciona sexual e/ou romanticamente com alguém do mesmo gênero é lida socialmente enquanto homossexual; ao mesmo tempo, quando uma pessoa bissexual se relaciona com alguém “do gênero oposto”¹², é lida enquanto heterossexual. Ginger parece sugerir que essa “passabilidade heterossexual” mediante o relacionamento com Stuart garantiria a Sparrow certos privilégios e a alienaria de vivências antes compartilhadas pelas três. Além disso, há na fala de Ginger também um elemento racial: a ideia de que o relacionamento com Stuart aproximaria Sparrow de dois ideais normativos: o da heterossexualidade, mas também o da branquitude.

Após ouvir partes da conversa descrita acima, uma Sparrow irritada e confusa decide passar um tempo morando com Stuart. Quando ela revela essa decisão a Ginger e Lois, na tirinha *Comprando a Terrinha*, as duas reagem com visível tristeza: Ginger implora que ela fique enquanto Lois afirma “Você não pode nos separar. Nós... somos família” (Bechdel, 2021, p. 199). Algum tempo depois, na tirinha *Uma escolha de estilo de vida*, vemos que Sparrow decide voltar a morar com Lois e Ginger e dessa vez Stuart passará a integrar a casa. Não apenas isso, mas Sparrow se torna coproprietária do imóvel a fim de manter a família unida.

Figura 3: Trecho da tirinha ‘Uma Escolha de Estilo de Vida’.



Fonte: Bechdel, 2021, p. 207.

¹² Adotamos aqui uma concepção binária de gênero apenas para fins didáticos, visto que essa concepção está inserida no processo que tentamos descrever.

O título da tirinha pode ser lido como uma referência à entrevista concedida pelo filósofo e historiador francês Michel Foucault, publicada originalmente no jornal *Gai Pied* em 1981 sob o título de *De l'amitié comme mode de vie* ou *Da amizade como modo de vida*. Na entrevista, Foucault define a amizade como “a soma de todas as coisas mediante a qual se pode obter o prazer mútuo (Foucault, 1994, p. 136, tradução nossa), enfatizando nossa necessidade de, no contexto dos relacionamentos interpessoais, “escapar e ajudar outros a escapar das duas fórmulas pré-fabricadas do encontro puramente sexual e da fusão de identidades dos apaixonados (Foucault, 1994, p. 137, tradução nossa). A fala de Lois é particularmente significativa nesse contexto, quando a personagem afirma que o investimento de Sparrow ao cofinanciar o imóvel é mais do que financeiro, mas “um investimento em amizade! Um compromisso em compartilhar recursos, um golpe triunfante nas forças corporativas hostis que corroem continuamente os laços humanos” (Bechdel, 2021, p. 207). A partir dessa intertextualidade, proponho que Bechdel busca chamar atenção para perspectivas que destacam formas alternativas de intimidade, cuidado e comunidade, para além da organização familiar baseada no casal romântico promovido pelas sociedades capitalistas através de instituições como o casamento.

Sparrow afirma não desejar uma “existência isolada, um casal apartado do mundo”, ou seja, não deseja para si a maneira como famílias tradicionalmente se organizam. A experiência da personagem, como representada nesta tirinha e nas seguintes que lidam com esse núcleo narrativo, faz paralelo com a da escritora Cherrie Moraga que, em seu livro autobiográfico *Waiting in the Wings: Portrait of a Queer Motherhood* (1997), escreve sobre como o atravessamento de suas identidades enquanto mulher, chicana e lésbica modificou suas definições de família mesmo antes de sua decisão de se tornar mãe:

Desde sempre, o *nós* da minha vida foi definido por relações de sangue. *Nós* significava família. Nós éramos os filhos de minha mãe, os netos de minha abuela, as sobrinhas e os sobrinhos de meus tios. Até hoje, a maioria dos meus primos ainda compartilha essa mesma noção de *nós*. Eu não. Em 1985, com 22 anos, eu me assumi lésbica e nomeei como feminino o sujeito daquela antiga vida de sonho adolescente. Desde então, embora eu não tenha mantido minha sexualidade em segredo para membros mais próximos da minha família, eu sabia que ela jamais poderia ser integralmente expressa lá. Então a busca por um *nós* que pudesse incorporar todas as partes de mim me levaram muito além dos

confinamentos impostos por laços de parentesco heterossexuais (Moraga, 1997, p. 17, tradução nossa).

Assim, na busca por um grupo de pessoas que aceitasse todas as partes dela (inclusive as confusas e fluidas), Sparrow foi levada além das limitações impostas por noções tradicionais de parentesco baseada exclusivamente em relações de sangue ou estabelecidas por meio de relacionamentos sexuais/românticos e encontrou em Lois e Ginger também sua família. Mais adiante na linha do tempo da série, o público leitor pode acompanhar como, após a mudança de Sparrow e Stuart para a casa que passa a ser dividida pelas quatro personagens, uma atmosfera comunitária de família estendida é estabelecida, o que irá influenciar também a maneira como J.R. será criada.

Contudo, ainda antes de chegarmos na gravidez de Sparrow, vale apresentar um pequeno trecho da tirinha *Apenas Uma Pergunta Retórica*, que narra, entre outras coisas, uma conversa entre Sparrow e Stuart sobre métodos contraceptivos enquanto procuram um preservativo.

Figura 4: Trecho da tirinha ‘Apenas Uma Pergunta Retórica’.



Fonte: Bechdel, 2021, p. 274.

Diante da falta de uma camisinha, Sparrow sugere que a vida sexual deles seria muito mais simples se Stuart fizesse uma vasectomia. Quando ele responde, um tanto exasperado com a sugestão, que deseja ter filhos em algum momento, Sparrow retruca: “Então faz uns depósitos num banco de esperma. Aí podemos inseminar como **peessoas normais** quando estivermos prontos” (Bechdel, 2021, p. 274, grifo nosso). Como mencionado anteriormente, queerizar a maternidade implica subverter o que é considerado “normal” ou “natural”. Na tirinha, temos um exemplo em que essa subversão tem inclusive efeito cômico, visto que Sparrow nomeia como normal o procedimento de inseminação artificial, método frequentemente utilizado

por pessoas da comunidade LGBTQIAP+ que desejam ter filhos. Quando lembramos como vivências que fogem à cisheteronormatividade têm sido historicamente taxadas como anormais, a ironia de Sparrow aqui se torna ainda mais pungente, visto que ela atribui anormalidade à sugestão de Stuart de que os dois pudessem conceber uma criança da maneira “tradicional”. A comicidade da tirinha depende de uma “inversão do que é engraçado”, na qual uma mulher queer asiática-americana, ou seja, representante de mais de um grupo social historicamente submetido a ridicularização, passa a deter “o poder de provocar o riso e de ridicularizar os corpos normatizados” (Gomes; Bezerra, 2022, p. 112)

Mais adiante, na tirinha *Vazamentos*, Sparrow descobre que está grávida e desde esse momento inicial vemos indícios de uma parentalidade compartilhada: Stuart e Lois entendem a experiência como algo compartilhado por toda a família, usando inclusive o pronome da 2ª pessoa do plural (Stuart afirma “Nós precisamos nos acalmar e pensar sobre isso, tá?” enquanto Lois exclama “Uau! Nós vamos ser pais!”). Sparrow, bastante irritada, chama essa escolha gramatical de “problema pronominal”, reivindicando as decisões relacionadas à gravidez como algo que lhe cabe exclusivamente. Apesar do apoio e do entusiasmo de sua família, Sparrow leva algum tempo para decidir se vai ou não dar continuidade à gravidez. Isso porque a maternidade acirra uma série de indagações acerca de sua própria identidade, especialmente por se tornar mãe através de uma concepção “natural”, fruto de um relacionamento com um homem.

Em *Igual Ao Que Sempre Foi*, de 2002, vemos como a possibilidade de ser mãe tensiona ainda mais em Sparrow questões de identidade. A experiência da maternidade, enquanto mulher “bissapata”, como ela mesma se identifica, desperta questionamentos quanto a uma suposta assimilação¹³ a uma noção de normalidade associada à heterossexualidade.

13 Ao longo dos anos, “o fantasma da assimilação” aparece principalmente através da personagem Mo: há várias tirinhas em que Mo expressa que o casamento e a maternidade estariam potencialmente afastando-as do trabalho revolucionário que elas (Sparrow, Clarice e Toni), enquanto mulheres queer, deveriam estar realizando no mundo.

Figura 5: Trecho da tirinha ‘Igual Ao Que Sempre Foi’.



Fonte: Bechdel, 2021, p. 281.

Esses questionamentos encontram respaldo na literatura sobre maternidade queer, visto que parece haver no ato de ser mãe algo que aproxima uma mulher do que é socialmente considerado “normal” e que a afasta do que é considerado “queer” — embora seja sempre necessário estarmos atentos a generalizações e nos questionarmos sobre de que mulher(es) estamos falando. Park chama atenção para a existência de uma “presunção de que a criação de filhos inevitavelmente ocorre dentro de famílias nucleares que buscam replicar culturalmente práticas e identidades (hetero ou homo) normativas” (Park, 2013, p. 19, tradução nossa).

Sparrow, ao contrário, não quer ser “normal”. De fato, essa aproximação com a normalidade parece incomodá-la por ameaçar sua identidade de “lésbica feminista radical”. Ela parece querer fugir de uma história única sobre maternidade que se resume a reclamar “de calorias, autoestima e sapatos”. A personagem nos convida a questionar essa associação entre maternidade e um ideal tradicional de mulher, mas principalmente a refletir sobre essa distância identificada entre a maternidade e a dimensão queer da identidade de uma mulher que se torna mãe. O que torna essas duas experiências ainda tão incompatíveis no imaginário social? De onde vem essa resistência para enxergar a maternidade enquanto um ato político, radical, ou mesmo revolucionário? Hefernan e Wilgus propõe uma resposta possível, chamando atenção para o papel desempenhado pela cultura na construção e manutenção desse imaginário:

A cultura popular e os meios de comunicação são fundamentais na propagação de imagens de mães altruístas que sacrificam seu tempo, sua energia, suas carreiras e até mesmo sua individualidade em nome da criação da próxima geração de “bons cidadãos”. [...] As representações midiáticas da maternidade constroem um cenário onde certas escolhas e práticas são consideradas mais apropriadas e até moralmente superiores a outras. Mães cujas experiências não se enquadram nos limites estreitos destes modos de maternidade culturalmente sancionados – mães solteiras, mães migrantes, mães LGBTQ (lésbicas, gays, bissexuais, queer/questionando) (sic), mães adotivas e toda uma série de outras mães – muitas vezes lutam para relacionar suas próprias experiências de maternidade com as representações dominantes apresentadas na televisão e no cinema, na literatura e nas revistas (Heffernan; Wilgus, 2018, p. 2-3, tradução nossa).

Na família de Sparrow, observamos insubordinação a uma série de expectativas quanto ao que uma mãe e uma família “devem” ser, desde a própria dinâmica do casal, em que Sparrow trabalha como diretora de um abrigo para mulheres vítimas de violência doméstica, configurando-se enquanto a provedora financeira da família, e em nenhum momento expressa qualquer intenção de abandonar sua carreira, ao mesmo tempo em que Stuart o faz com tranquilidade, assumindo a responsabilidade relacionada aos afazeres domésticos e à educação da filha (função que divide com Lois). Bechdel nos apresenta nesse núcleo uma maneira diferente de existir, na forma de uma família que queeriza a maternidade ao abandonar uma série de roteiros normativos, demonstrando que se trata de um empreendimento pessoal e político capaz de desestabilizar certezas sobre nossas identidades e as maneiras como nos relacionamos uns com os outros, mas também sobre nossas instituições e os discursos vigentes.

Considerações Finais

Ao longo deste capítulo, buscamos ressaltar a importância de questionarmos discursos que promovem a universalidade de palavras como *mulher*, *maternidade* e *família*, tendo em vista que suas expressões são desde sempre múltiplas e localizadas, especialmente quando consideramos como as intersecções de opressões relacionadas a raça, gênero, classe, deficiência, território, sexualidade, entre outras, atravessam nossas vivências. Através da análise de algumas tirinhas da série *Perigosas Sapatas*, de Alison Bechdel, buscamos provocar reflexões sobre os diversos mecanismos políticos, legais, sociais e culturais que tentam engessar e

restringir nossas concepções do que essas palavras podem significar, de maneira a afetar as identidades e as vidas de pessoas que estão à margem dessas definições. Além disso, tentamos imaginar, a partir das vivências das personagens de Bechdel, como novas e mais diversas formas de representação podem contribuir com mudanças em nosso vocabulário a respeito da maternidade.

Contudo, é importante que questionemos também as limitações da representatividade LGBTQIAP+ na cultura enquanto ferramenta política na luta pela garantia de direitos, visto que através de processos como o tokenismo, por exemplo, a indústria cultural, com todo seu aparato midiático, vende uma perspectiva de progresso que não é exatamente substancial e que pode inclusive ser utilizada para obscurecer uma série de retrocessos em outras dimensões da vida social como os âmbitos político e legal, por exemplo. Uma visão crítica desses movimentos de representação pode adicionar complexidade à discussão sobre que tipo de histórias queremos contar ou ver sendo contadas, nos levando à inclusão de vozes e vivências que historicamente foram excluídas desses espaços de visibilidade, sem jamais diminuir o caráter subversivo e a relevância cultural e política de uma obra como *Perigosas Sapatas*, que consegue galgar reconhecimento em uma indústria cultural que até hoje atrapalha a viabilidade desse tipo de conteúdo por meio de mecanismos diversos de repressão e censura.

De fato, os núcleos narrativos criados por Bechdel e apresentados no presente capítulo representam a maternidade queer, ou melhor, a queerização da maternidade, como uma via para ação política e mudança social, seja na resistência de Clarice diante um racismo que tenta invalidar seu caráter de “mãe de verdade” de Raffi, seja na resistência da grande família de Sparrow a se adequar a modelos tradicionais de família e a expectativas relacionadas a papéis de gênero. Ao materializar maneiras alternativas de ser mãe e ser família em seus quadrinhos, Bechdel contribui para o questionamento de uma história única contada sobre a maternidade, tornando visíveis configurações familiares antes impensáveis e esboçando futuros mais inclusivos e diversos.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

BAUER, Heike. Comics, graphic narratives, and lesbian lives. In: MEDD, J. (ed.). *The Cambridge Companion to Lesbian Literature*. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 2015. p. 219-235.

BECHDEL, Alison. *O Essencial de Perigosas Sapatas*. Tradução: Carol Bensimon. São Paulo: Todavia, 2021.

CHUTE, Hillary L. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Nova York: Columbia University Press, 2010.

CHUTE, Hillary. Why Queer? In: *Why Comics? From Underground to Everywhere*. Nova York: Harper, 2017.

CRENSHAW, Kimberle. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, v. 1989, ed. 1, art. 8, 1989. p. 139-167. Disponível em: <https://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8/>. Acesso em: 07 set 2023.

DAVIS, Angela. *Mulheres, Classe e Raça*. Tradução: Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

FOUCAULT, Michel. Friendship as a Way of Life. In: FOUCAULT, Michel; RABINOW, Paul (ed.). *Ethics: subjectivity and truth*. Tradução: Robert Hurley et al. Nova York: The New Press, 1994. p. 135-140.

GARLAND-THOMSON, Rosemarie. Feminist Disability Studies. *Signs*, v. 30, n. 2, 2005. p. 1557-1587. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1086/423352>. Acesso em: 09 set 2023.

GIBSON, Margaret F. *Queering Motherhood: Narrative and Theoretical Perspectives*. Bradford, CA: Demeter Press, 2014.

GOMES, Renata G.; BEZERRA, Fábio A. S. Corpos transviados racializados em “Subversão Suburbana”: Uma leitura multimodal e feminista interseccional da HQ *Perigosas Sapatas*, de Alison Bechdel. In: SILVA, C. G.; FREIRE, J. L.; GOMES, L. T.; ROCA, P. (org.) *Linguagem, literatura e prática educativa: Reflexões sobre a sala de aula*. João Pessoa: Editora UFPB, 2022. p. 108-130. Disponível em: <http://www.editora.ufpb.br/sistema/press5/index.php/UFPB/catalog/book/1040>. Acesso em: 07 set 2023.

HEFFERNAN, Valerie; WILGUS, Gay. Introduction: Imagining Motherhood in the Twenty-First Century - Images, Representations, Constructions. *Women: a cultural review*, v. 29, n. 1, 2018. p. 1-18. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09574042.2018.1442603>. Acesso em: 10 set 2023.

KING JR. Martin Luther. The Case Against 'Tokenism'. *The New York Times Magazine*, p. 164, 5 ago 1962. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1962/08/05/archives/the-case-against-tokenism-the-current-notion-that-token-integration.html>. Acesso em: 10 set 2013.

LEVITT, Sarah. *Tangles: A Story About Alzheimer's, My Mother and Me*. Nova York: Skyhorse Publishing, 2012.

MORAGA, Cherríe. *Waiting in the Wings: Portrait of a Queer Motherhood*. Nova York: Fireband Books, 1997.

NELSON, Maggie. *Argonautas*. Tradução: Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora (ArgOs), 2017.

PARK, Shelley M. *Mothering Queerly, Queering Motherhood: Resisting Monomaterialism in Adoptive, Lesbian, Blended, and Polygamous Families*. Albany: State University of New York Press, 2013.

REED, Elizabeth. Lesbian, Bisexual and Queer Motherhood: Crafting Radical Narratives and Representing Social Change through Cultural Representations. *Women: A Cultural Review*, v. 29, n. 1, 2018. p. 39-58. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/09574042.2018.1425535>. Acesso em: 10 set 2023.

RICH, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. Nova York: Norton & Company, 1986.

RUBIN, Gayle. Of Catamites and Kings: Reflections on Butch, Gender, and Boundaries. In: STRYKER, Susan; WHITTLE, Stephen. *The Transgender Studies Reader*. Nova York: Routledge, 2006. p. 471-481. Disponível em: <http://www.sfu.ca/~baw2/GSWS826/Rubin.pdf>. Acesso em: 10 set 2023.

TRUTH, Sojourner; GILBERT, Olive. "E eu não sou uma mulher?": A narrativa de Sojourner Truth. Rio de Janeiro: Imã Editorial, 2020.



Parte II

Crítica feminista e feminismos decoloniais

Uma surpresa ruim e periódica: uma análise do conto “*Agripine-menstrual*”, de Beata Umubyeyi Mairesse

Aniely Walesca Oliveira Santiago¹
anielyoliveirasantiago@gmail.com

Introdução

Considerada uma das grandes vozes da literatura feminina da África subsaariana de expressão francesa, Beata Umubyeyi Mairesse, escritora e poeta, nasceu em Butare, na Ruanda, em 1979 e chegou à França em 1994, como refugiada, acompanhada da sua mãe, após sobreviverem ao genocídio ruandês².

Umubyeyi³ é autora de vários contos renomados. Suas primeiras publicações foram *Ejo: nouvelles* (2005) e *Lézardes:nouvelles* (2007), ambos receberam vários prêmios literários na França, entre os anos de 2016 e 2019. Logo após, publicou *Après le progrès* (2018); *Tous tes enfants dispersés* (2019), seu primeiro livro de romance, que em 2020, recebeu o prêmio Cinco Continentes da Francofonia. Em seguida publicou *Nouvelles du Rwanda* (2019) e *Consolée* (2022). No Brasil, seus contos foram traduzidos pela editora Periferias, em 2021, no formato de coletânea com a junção de três obras: *Ejo* (2005); *Lézards* (2007) e *Outros contos* (2020). O conto em análise, *Agripine-Menstrual* faz parte dessa coletânea literária traduzida no país.

1 Doutoranda em Letras – Estudos decoloniais e feministas/ PPGL - UFPB

2 O genocídio da Ruanda foi um massacre dos grupos étnicos tutsi, twa e hutus moderados, além de adversários políticos, realizado por extremistas hutus. A guerra durou 100 dias (07/04/ 1994 – 15/ 07/1994), e teve mais de 800 mil vítimas.

3 Escolho me referir a autora pelo seu nome em quiniaruanda, por questões de identidade. De acordo com a autora, no prólogo da obra *Ejo*, ela explica: “Antigamente, em Ruanda, tínhamos um só nome, dado alguns dias após o nascimento, e que carregava um significado. Os nomes católicos chegaram com a cristianização do país. O que agora consideramos como nome de família no Ocidente é este nome ruandês único, mesmo não se transmitindo dos pais para os filhos”.

A autora exprime em sua escrita, a memória dos infinitos impactos ocasionados pelo genocídio na vida dos sobreviventes, de uma forma reflexiva, didática e poética, por meio das pluralidades de vozes e caminhos protagonizados por mulheres e crianças, que foram vítimas dessa imolação. Alguns sobreviventes desse conflito, em especial as mulheres, encontraram na literatura uma maneira de compartilhar com o outro as suas dores, angústias, traumas, perdas, lutas, violência, ausência e submissão, produzindo novas e múltiplas estratégias de continuarem existindo e (re) existindo, através da força, afetividade, companheirismo, cumplicidade, amor e respeito. Escrever é fazer justiça, é dar voz e lutar contra a cultura do silenciamento, é um ato político, de denúncia social e resistência, e acima de tudo, é não deixar que a história seja esquecida e as violências e injustiças, repetidas.

Ejo, título do seu primeiro livro de contos, é uma palavra de origem quiniaruanda⁴, que significa duas temporalidades: “ontem” e “amanhã”, de acordo com a autora no prólogo da obra. Segundo a mesma (2021, p.14), os tempos são conjugados a partir do passado simples, do presente “incondicional” e do futuro “imperfeito”, das histórias protagonizadas. Umubyeyi produz uma literatura sensível e rica em detalhes, ao transmitir o intransmissível, descrevendo experiências de dores e resistências humanas e sociais e as suas próprias vivências de mulher afrodiaspórica. A escolha de narrar suas memórias através do conto, deve-se à brevidade tanto desse gênero literário, quanto das vidas que foram ceifadas abruptamente, revela a autora.

Neste capítulo, será analisado um dos trinta e quatro contos da coletânea *Ejo*, intitulado *Agripine- menstrual*. A análise será realizada sob o viés dos estudos decoloniais e feministas, e tem como objetivo romper com esse ciclo de repreensão e tabu da menstruação e das questões que envolvem o corpo feminino, afim de contribuir para que essa discussão provoque reflexões importantes, desconstruindo mitos e preconceitos.

4 Língua banta falada principalmente na Ruanda, é umas das línguas oficiais do país, juntamente com o inglês e o francês. Fala-se quiniaruanda ou Kinyarwanda, no sul de Uganda e no leste da República Democrática do Congo.

“Pra você, é como se o tempo tivesse parado”: o ciclo menstrual e a sua relação entre gênero, trauma, memória e colonização

O conto *Agripine-menstrual* narra a história de Agripine, uma ruandesa sobrevivente do massacre do povo Tutsi, ocorrido em 1994, que obteve exílio na Bélgica. A protagonista relata algumas situações do seu cotidiano, vivendo como refugiada em um país estrangeiro, Agripine expõe os seus dilemas, traumas, medos, preconceitos, dificuldades, as questões de identidade e a sensação do não pertencimento a lugar nenhum.

O enredo é iniciado a partir dos incômodos de Agripine relacionados ao ciclo menstrual. Para ela, “Não é tanto o cheiro que incomoda. O que fere é a impressão de estar desprevenida, toda vez. Uma surpresa ruim e periódica” (p.86), frase que dá título ao texto, define o processo do seu sangramento e também exprime a chegada desprevenida de suas memórias traumáticas.

Agripine, guarda na memória os detalhes das atrocidades que experienciou e que impactou em diversas esferas da sua vida, incluindo a sua percepção de ser e estar no mundo. “Todos os meses, quando as minhas trompas rejeitam o óvulo não fecundado, vivo de novo a agonia de Mamãe” (p.87).

O meu ciclo, com exatos quatro dias de menstruação, corresponde ao último momento do nosso calvário do mês de maio de 94. Antes disso, houve uma sucessão de esconderijos, o arrebatamento na colina de Save, a espera resignada vigiada noite e dia por homens que tinham se tornado cachorros; cachorros comedores de homens. E depois, o ataque, o corpo inerte da Mamãe que arrasto noite adentro até uma vala distante, onde os assassinos não viriam acabar conosco. E aqueles quatro dias, durante os quais a vi se esvaindo em sangue, sem poder fazer nada além de lhe ume-decer os lábios com um pouco de água de chuva. (p.88).

O trauma vivenciado pela personagem está intimamente conectado com a história do seu país. O genocídio tutsi mudou completamente o destino daqueles que sobreviveram e vivenciaram toda a barbárie. Para compreender o trauma de um povo, precisamos saber da sua história e as marcas coloniais que o resultaram.

A colonização deixou rastros e sequelas, e uma dessas foi a divisão étnica que aconteceu na sociedade ruandesa entre Hutus e Tutsi, tendo suas origens na política colonial belga. Os Tutsi eram considerados como longilíneos descendentes de pastores nilochamitas que se opõe de maneira atávica aos Hutus, descritos como os representantes de uma população “negroide”, antiga e de baixa estatura. Foi através do que podemos chamar de “etnismo científico” que os belgas conseguiram destruir as tradicionais instituições do país (FUSASCHI, 2015, p.285).

Neste período colonial, os ruandeses eram obrigados a ter uma carteira de identidade que incluísse a qual etnia⁵ pertenciam e eram classificados de acordo com o seu grau de beleza, de inteligência ou de organização política e certos traços culturais, morais e físicos, que deveriam corresponder, de forma coerente, a uma suposta hierarquia desses grupos. A base teórica do esquema classificatório durante esse período é baseado na hipótese *hamitique*, segundo o qual Hutu, Tutsi e Twa eram na realidade três raças hierárquicas: no topo da pirâmide estavam os Hamites (Tutsi), logo abaixo os Hutu, “raça bantu”, os “negros” e no nível inferior os Twas, considerados como sub-humanos.

Essa teoria é considerada o elemento fundador do imaginário racial do genocídio. A hipótese *hamitique*, para os missionários e exploradores, é a possibilidade de dar apoio religioso e legitimidade à depreciação, exclusão e a exploração de certos grupos, além de possibilitar o controle do território.

No final do século XIX, o cenário político ruandês era constituído por uma multiplicidade de reinos que eram governados de maneiras distintas e tinham alguns líderes Tutsis, Hutus e Twas. Esses grupos tinham uma divisão socioprofissional. Os Tutsi eram os responsáveis pelo pastoril, os hutus eram agricultores e os Twas artesãos/ ceramistas. Porém, de acordo com certas regras, um Hutu pode tornar-se um Tutsi, um Tutsi pode tornar-se um Hutu, e mesmo que o fato seja muito raro, um Twa pode tornar-se um Hutu ou Tutsi. Essas categorias eram definidas por critérios arbitrários, conforme a quantidade de vacas. Tornava-se um Tutsi, com mais de dez vacas, menor que essa quantidade, era considerado Hutu.

O genocídio da Ruanda, do ponto de vista da comunidade internacional, teve como estopim a queda do avião em que se encontrava o presidente Juvenal Habyarimana, ditador hutu no poder desde 1990, abatido pela resistência da Frente Patriota Ruandesa, composta majoritariamente por tutsi, resultando em sua morte, no dia 06 de abril de 1994. O assassinato culminou

5 A partir dos anos de 1920 os colonizadores belgas utilizam o sentido de etnia ou de raça ao invés de clã. O termo “etnia” é inexistente no vocabulário ruandês.

em uma revolta na população, composta de maioria hutu, contra a minoria tutsi. Dentre as vítimas, tutsi e hutus moderados.

Observando a história a partir de outra ótica, podemos compreender o conflito como um “duplo genocídio”, uma tentativa de “solução final”, de um processo programado para aniquilar os tutsis e os hutus moderados, que se opunham ao projeto político do regime governamental de Habyarimana (FUSASCHI, 2015,p.284).

Ainda de acordo com Fusaschi (2015), durante o massacre, os meios de comunicação nomearam os assassinatos como “lutas tribais”; “massacre interétnicos” e/ ou “ódio racial e atávico”, não explicando de forma adequada às verdadeiras razões do conflito, atribuindo ao continente africano, à imagem de um território perdido e abandonado. Partindo sob uma perspectiva antropológica, os Tutsi e Hutus não constituem etnias, pois ambos falam o *kinyarwanda* e compartilham as mesmas instituições culturais, como exemplo, pertencem ao mesmo clã (FUSASCHI, 2015,p.284).

Durante a conferência mundial sobre o racismo, a discriminação racial, a xenofobia, e a intolerância, o presidente da comissão nacional dos direitos humanos da Ruanda, Gasana Ndobu, designou um outro nome para o terror vivido na Ruanda: *itsembaùbwòko*, uma palavra que em quiniarwanda, a língua nacional da Ruanda, é formada a partir do verbo *gutsemba*, que significa exterminar e *úkwòko* que significa “ clã, etnia, raça, espécie”.

Itsembaùbwòko se apresenta durante o período pós-genocídio como um novo neologismo que conjuga duas expressões dotadas de autonomia, adaptando-se ao contexto ruandês o conceito de genocídio. Do ponto de vista da vontade da reconstrução de uma identidade, em particular às vítimas de um genocídio, é designada a utilização desse termo. Outro neologismo surgiu nos últimos anos: *jenocide*.⁶ Esta nova nomenclatura permite uma melhor comunicação triangular com a dimensão local *Itsembaùbwòko*, a dimensão mundial, genocídio, e a de um terceiro elemento que fornece as condições necessárias à enunciação de uma identidade ruandesa pós-genocídio.

A identidade implica de imediato uma tradução e uma conversão através daquilo que é para os outros. É operando a transmutação de esquemas abrangentes, próximo ou longínquos, que uma cul-

6 A palavra *Jenocide* é um neologismo que podemos definir como uma palavra de origem crioula, através do processo de pidginização, pois é quase escrito da mesma forma que na língua inglesa *genocide* e a francesa *génocide*, e que no contexto da Ruandês, foi adaptada a fonética do quiniarwanda, trocando a letra g por j e a letra c por s, nascendo assim o novo termo *jenocide*. (FUSACHI, 2015, p.291).

tura consegue fazer ouvir sua voz. A expressão de qualquer identidade supõe, portanto, a conversão de signos universais dentro de sua própria língua ou, ao contrário, os significados próprios em um significado planetário universal com a finalidade de manifestar sua singularidade.⁷ (FUSASCHI APUD AMSELLE, 2015, p.292 - *Tradução minha*)

As memórias do passado continuam interferindo no tempo presente. Segundo Seligmann-Silva (2008), “o trauma é caracterizado por ser uma memória de um passado que não passa”. Para as pessoas negras e racializadas “O mundo é o ponto de onde emerge a violência traumática” (MOMBAÇA, 2017).

De fato, partindo do testemunho da autora, observa-se na sua narrativa que,

Uma das coisas mais difíceis, tanto para uma pessoa quanto para um país, é manter sempre presentes diante dos olhos os três elementos do tempo: passado, presente e futuro (Fanon, 2020, p. 264).

O trauma, no entanto, raramente é discutido dentro do contexto do racismo. Essa ausência indica como os discursos ocidentais, e as disciplinas da psicologia, e da psicanálise em particular, negligenciaram amplamente a história da opressão racial e as consequências psicológicas sofridas pelas/os oprimidas/os. [...] Contudo, os dolorosos efeitos do trauma mostram que as/os africanas/os do continente e da diáspora foram forçadas/os a lidar não apenas com traumas individuais e familiares dentro de uma cultura branca dominante, mas também com o trauma histórico coletivo da escravidão e do colonialismo reencenado e reestabelecido no racismo cotidiano, através do qual nos tornamos, novamente a/o “Outra/o” subordinado e exótico da branquitude (KILOMBA, 2019, p. 215).

O fato de Agripine ser uma refugiada em um país Europeu, também proporciona situações traumáticas e conflitantes. No conto, a personagem relata toda a indiferença das pessoas em relação à sua história: “Eles não con-

7 No texto fonte: “L’identité implique d’emblée une traduction et une conversion par ce qu’elle est un être pour les autres. C’est en opérant la transmutation de schèmes englobants, proches ou éloignés, qu’une culture parvient à faire entendre sa voix. L’expression d’une identité quelconque suppose donc la conversion de signes universels dans sa propre langue ou, à l’inverse, de signifiés propres dans un signifiant planétaire afin de manifester sa singularité” (FUSASCHI APUD AMSELLE, 2015, p.292)

seguiram ouvir, eles não estavam nem aí. Assim que eu começava a contar, elas me cortavam para contar as histórias de guerra delas” (p.88)

Os brancos parecem ter esquecido como falar da morte no cotidiano. Em quiniaruanda, o nosso “bom dia” se diz “*waramutse*”, “você sobreviveu à noite passada?” No lugar do bom dia, as pessoas aqui perguntam “tudo bem?” geralmente sem esperar resposta nenhuma. Então, guardei as minhas histórias de morte dentro de mim e logo me acostumei a responder “Tudo bem”. (p.89)

A personagem também destaca a sua recolocação profissional naquele país, relatando a relação entre colonizador e colonizado. A narrativa ironiza o olhar estrangeiro a respeito da Ruanda, que limita o país apenas ao episódio ocorrido em 94. Léa se diverte com a história que Agripine lhe conta e propõe a mesma para fazer um livro com as histórias narradas. “Você podia escrever um excelente livro, com todas aquelas histórias inacreditáveis que você tem para contar. De qualquer forma, pouco importa o que você escrever, se a palavra “Ruanda” estiver na capa, vão aceitar bem. Se você colocar as palavras “Ruanda” e “genocídio” juntas, aí, sim, vai subir de nível.” (p. 93).

Quando falavam em Ruanda, era para me oferecer uma bandeja de preconceitos racistas: “Na sua terra, minha coitadinha, tem uns selvagens que se matam entre si há tanto tempo que não sabem mais quem está certo e quem está errado”. (2021, p.88-89)

“Sabe, nós, sobreviventes, poderíamos ter exigido direitos autorais sobre a palavra Ruanda, porque se não tivéssemos perdido as nossas famílias, se não tivéssemos sido machadados, violentados e tudo mais, então essa palavra não ia ter esse sucesso todo no mercado internacional”. (p.93)

“Tudo bem que você sofreu muito, mas hoje em dia, graças ao acolhimento que o país rico e democrático deles proporcionou, graças à ajuda que eles ofereceram, eles que doam as roupas que não usavam mais, que pagam horas de faxina na casa deles, graças a eles e à sua coragem nata de mulher negra, hoje você está curada. Dizem que você é um belo exemplo de resiliência, apresentam você à família, cheios de orgulho, falam do emprego maravilhoso que você conseguiu na prefeitura (mais uma vez, graças a uma aju-

dinha). E você encarna perfeitamente o papel de negra agradecida. Ô, sim, uma vaga precária de última categoria, é tudo o que você mais sonhava, considerando quem você é e de onde vem! Você não conta a eles das aulas noturnas de inglês, mas enfim, que ideia louca, essa de trair o lindo francês que os seus ancestrais valões deram para o seu país”? (p.89)

Durante conversas com sua amiga, Léa, Agripine confessa que em várias situações do cotidiano, como em um episódio em que estava sentada em um ônibus lotado, pela manhã, e acabou sonhando com uma dezena de milicianos do *Interahamwé* aparecendo com machados afiados e matando a todos, e que os melhores agentes da polícia belga, da Interpol, do FBI e do MI-6 seriam chamados para prender os milicianos. Mas, como a própria personagem diz: “Eu estava pronta para morrer de novo, se fosse para finalmente conhecer uma empatia dessas”. (p.91)

Outra situação inusitada acontece quando Agripine encontrou a sua vizinha, “uma velha estranha de Flandres, que pinta o cabelo de laranja e finge não entender Francês”, que mora no mesmo andar que ela e Léa. No momento em que ia jogar o lixo, a encontrou sentada no corredor, chamando “Tutsi, tutsi!”. Agripine então a perguntou do porquê dela está chamando os Tutsi, porém não obteve respostas. Ficou intrigada de como essa senhora sabia que ela era tutsi. Quando Léa chegou em casa, ela conta o que aconteceu, e então a amiga explica a situação e avisa que a senhora havia perdido um de seus gatos. “Ele se chama Tootsie, não tem nada a ver com você. É só o personagem de filme! Como Agripine não havia acreditado nas palavras da amiga, ela fez questão de comprovar na Internet. Em sua obra “*Memória, a história e o esquecimento*” (2007), Ricoeur afirma que a relação entre rememoração e imaginação consiste na:

“permanente ameaça da confusão entre rememoração e imaginação, que resulta desse tornar-se imagem da lembrança, afeta a ambição de fidelidade na qual se assume a função veritativa da memória. [...] E no entanto, nada temos de melhor que a memória para garantir que algo ocorreu antes de formarmos sua lembrança” (RICOEUR, 2007, p. 26).

Podemos observar que o passado de Agripine acaba sempre retornando em seu momento presente, como o período menstrual, o episódio da vizinha com o nome do gato, ou em estados subconsciente, como o cochilo no ônibus.

Ontem, voltando da nossa visita à Mamãe, Léa me disse: “Sabe, dizem que se tomar a pílula sem parar, você para completamente de menstruar, isso deve ser bom para você, não?” Entrei em contato imediatamente com uma ginecologista. Circulei de preto a data da consulta no meu calendário. E quando tiver parado de sangrar, poderei finalmente visitar a mamãe de Save. Lavarei o túmulo dela com água de fonte de Huy, com tantas garrafas quantas forem necessárias. Lavar. (p.94)

A memória e a recordação é uma ponte entre o passado e o presente, e a melhor maneira de tentar conviver com a presença do trauma, é resignificando a sua existência e encontrando novas maneiras de seguir adiante.

Agripine compartilha as suas histórias, memórias e vida cotidiana com Léa, sua única amiga naquele na Bélgica. As duas se conheceram durante uma formação profissional para ser faxineira, e mais tarde, se tornaram vizinhas de porta. Além de compartilhar o cotidiano, Léa também compartilha os cuidados, o carinho e as visitas à sua mãe, no hospício, aos domingos.

As duas amigas mantém uma relação amigável e de cumplicidade. Agripine confia os sofrimentos de sua vida e o terror sofrido durante o genocídio. Léa, por sua vez, compartilha “sua história de branca quebrada. “Somente os fatos brutos compartilhados, como se compartilha um cigarro, a violência sofrida na infância, o abandono, o vagar por aí e as humilhações. Ela, que a própria mãe tentou afogar quando era pequena, sabe o que é melancolia da existência”. (p.90)

A sororidade e a dororidade existentes entre elas e a comunhão de acontecimentos trágicos e marcantes na vida de ambas, ao compartilharem suas dores e perdas, constroem na amizade um elo de superação diária e a combustão para a invenção de novas formas de (re) existência, em uma sociedade tão desigual, racista, misógina e preconceituosa. A respeito do conceito de dororidade, proposto por Vilma Piedade (2017), e a relação com a sororidade, a autora explica:

Dororidade. Sororidade. A Sororidade ancora o Feminismo e o Feminismo promove a Sororidade. Parece uma equação simples, mas nem sempre é assim que funciona. Apoio, união e irmandade entre as mulheres impulsionam o Movimento Feminista. Mas, podem surgir questões como: O conceito de Sororidade já dá conta de Nós, Jovens e Mulheres Pretas...ou não? O caminho que

percorro nessa construção conceitual me leva a entender que um conceito parece precisar do outro. Um contém o outro. Assim como o barulho contém o silêncio. Dororidade, pois, contém as sombras, o vazio, a ausência, a fala silenciada, a dor causada pelo Racismo. E essa Dor é Preta. (PIEADADE, p.16, 2017).

Apesar das suas particularidades e diferenças, Léa e Agripine, encontram na dororidade, um espaço de afeto, compreensão e acolhimento, assim como novas formas de percepção nas relações femininas.

O corpo feminino e as questões estéticas também estão presentes no conto. Segundo Beauvoir (1961) “... o corpo da mulher é um dos elementos essenciais da situação que ela ocupa neste mundo. Mas não é ele tampouco que basta para a definir.” (BEAUVOIR, 1961, pág. 57). Agripine afirma que o crescimento do seu cabelo também foi modificado pelo ano do genocídio: “Meus cabelos nunca mais cresceram desde aquele corte de 94” (p.91-92).

Agripine se define como: “Eu sou baixinha, preta e gorda feito uma batata doce que bebeu muita água da chuva” (p.91). Sua amiga Léa é descrita como: “alta, magra, loira, cheia de piercings. Ela se recusa a ser bonita. Bonita, na verdade, de acordo com os padrões de beleza “patriarcais”, como ela diz. Mas, apesar de toda essa beleza feminina eurocêntrica padrão, o comportamento de Léa faz oposição a tal beleza e ao comportamento social esperado para uma bela moça. “Anda feito um homem, fala feito um homem, e sempre se afunda no assento de pernas abertas” (p.91). Em *O Mito da beleza* (1992), Naomi Wolf explica como a beleza feminina, construída pelo patriarcado, controla as mulheres e coloca a sua autonomia em segundo plano. No conto, essa beleza feminina padrão patriarcal é questionada e confrontada, reconstituindo suas respectivas autonomias.

Considerações finais

No conto Agripine- menstrual, podemos refletir como a violência, a guerra e os demais impactos da colonização, influenciam na vida de quem sobreviveu a esses processos e o quanto o corpo pode transformar as relações que estabelecemos conosco e com o mundo. O genocídio ocorrido na Ruanda, é mais um capítulo na história da humanidade que poderia ter sido evitada ou contornada, caso obtivessem ajuda ou intervenção, e o mundo percebesse o que estava acontecendo naquele país.

A Ruanda foi negligenciada e esquecida no momento em que mais precisava. Essa atitude reflete o comportamento e a visão do ocidente e do res-

tante do mundo para com o povo e continente africano. Também vale ressaltar a importância de se discutir e refletir a temática da menstruação, e desse modo, desconstruir crenças e tabus ainda existentes a respeito do corpo da mulher e da saúde feminina. Um assunto natural e orgânico, mas ainda pouco explorado, salvo as recentes discussões sobre pobreza menstrual no mundo, e em especial no Brasil, onde tivemos a proposta do Programa de Proteção e Promoção da Saúde Menstrual (PL 4.968/ 2019), da deputada Marília Arraes (PT/ PE), que tem como objetivo a distribuição gratuita de absorventes femininos para população de rua e estudantes carentes, com o intuito de sanar a pobreza menstrual no país.

Como pesquisadora decolonial e feminista, compactuo com o pensamento de Ochy Curiel (2020), de um ativismo como prática, ação de mudança e transformação social. Este conto analisado é um recorte da obra *Ejo*, de Beata Umubyeyi Mairesse, que faz parte da minha pesquisa de doutorado, ainda em desenvolvimento. A escrita de Umubyeyi sobre o genocídio ruandês, contribui para que este triste episódio da história da humanidade não seja esquecido e nem repetido.

Que eu conte um conto
 Que a desperte com um conto
 E que mesmo aquele que virá da terra dos contos
 Encontre um conto crescido e forte
 Amarrado ao pé da cabana.
 Houve, que não haja mais!
 Mortos estão os cães e os ratos,
 Restam a vaca e o tambor.
 O vazio fez um ninho sobre o abismo
 E o vento o soprou de lá
 O pássaro tocou música
 O camaleão assoviou
 E a mamãe grua coroada dançou ao som da cítara.
 Era uma vez..⁸

8 Le Récit populaire au Rwanda. Apresentação e edição de Pierre Smith. Armand Collin, 1975. (2021,p.139).

REFERÊNCIAS

ALCANTARA, L. TORRES, V. **Menstruação: do tabu à visibilidade menstrual** online. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º a 10/12/2020.

BEAUVOIR, Simone: *O Segundo Sexo* – 2a Edição, tradução: Sérgio Milliet, São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.

BORN, LESLIE ET AL. **Trauma & the reproductive lifecycle in women**. Brazilian Journal of Psychiatry [online]. 2005, v.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero** : feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In.: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). **Pensamento feminista hoje** : perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020. p. 121-138.

DELGADO, Alejandra Anahí Martínez. **Da história à agenda pública: aspectos históricos e culturais da menstruação** - Medscape - 1 de fevereiro de 2023. Disponível em: <https://portugues.medscape.com/verartigo/6509150>
Acesso em: 01 ago. 2023

FANON, F. (2020). **Alienação e liberdade: Escritos psiquiátricos**. São Paulo, SP: Ubu.

FUSASCHI, Michela. **Transmettre l'intransmissible, nommer l'innommable : le génocide rwandais**. In : BIDIMA, Jean Godefroy ; ZOUNGBO, Victorien Lavou (org.). *Réalités et représentations de la violence en postcolonies*. Presses Universitaires de Perpignan. p. 279-295, 2015.

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org). **Pensamento Feminista**: conceitos fundamentais. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista hoje** : perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

KILOMBA, G. (2019). **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro, RJ: Cobogó.

LUGONES, M. Colonialidade e gênero. In: HOLANDA, Heloisa. **Pensamento feminista hoje** : perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

MAIRESSE, Beata Umubyeyi. **Ejo e outros contos**. Trad. Déborah Spatz Ed: Periferias. 2021.

MAMDANI, Mahmood. **When Victims Become Killers: colonialism, nativism, and the genocide in Rwanda**. Princeton: Princeton UP, 2001.

MERLIN, N.. **Trauma y memoria**. Educar em Revista, v.34, n. 70, p. 101–116, jul. 2018.

MOMBAÇA, J. (2017). **O mundo é meu trauma**. *Piseagrama*, (11), 20-25.

MOREIRA, Virgínia Palmeira. BATISTA. Mércia. Pronto agora já sou moça?: Símbolos e significados que marcam o corpo menstruado. **Revista Caderno Espaço Feminino do Núcleo de Estudos de Gênero e Pesquisa sobre a Mulher**, v. 29, p. 27, 2016

PIECADE, Vilma. Dororidade. São Paulo Editora Nós, 2017.

RICH, Adrienne. Quando da morte acordamos: a escrita como re- visão. In:

BRANDÃO, Izabel et alii. **Traduções da cultura**: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François et. al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

SEIGMANN-SILVA, Márcio. **Narrar o trauma**: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008. [https:// doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005](https://doi.org/10.1590/S0103-56652008000100005).

WOLF, Naomi: **O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres?** Tradução: Waldéa Barcellos – Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

Narrativas da precariedade: perspectiva do feminismo negro decolonial na obra “Quarto de despejo”, de Carolina Maria de Jesus

Macksa Raquel Gomes Soares

Considerações Iniciais

As mulheres negras reconfiguram rotas de existências historicamente, uma vez que, estão sempre no entremeio, na constituição lacunar de um corpo frisado pelo machismo, racismo e outras tantas violências estruturantes, de modo igual, envoltas na previsibilidade de discursos e práticas misóginas. Ainda assim elaboram contranarrativas epistemológicas de reinvenção da vida e a escrita é uma dessas formas de resistir a cultura colonial que oprime e violenta corpos subalternizados. A escrita é, nesse sentido, uma “fina lâmina”, como pontua Leda Maria Martins (2007), que tece o fio da vida e rasura lugares comuns, colonizados.

Escrever, portanto, é um atrevimento perigoso, principalmente para mulheres colonizadas. Acerca dessa premissa, Gloria Anzaldúa (2000) questiona:

Por que eles nos combatem? Por que pensam que somos monstros perigosos? Por que somos monstros perigosos? Porque desequilibramos e muitas vezes rompemos as confortáveis imagens estereotipadas que os brancos têm de nós: a negra doméstica, a pesada ama de leite com uma dúzia de crianças sugando seus seios, a chinesa de olhos puxados e mão hábil ... (ANZALDÚA, 2000, p.230)

Escrever, para tanto, é criar espaços fronteiriços para além de olhares já associados ao corpo feminino colonizado. É, portanto um exercício didático de ir de encontro a uma estrutura racista e sexista que ainda hoje abre feridas

profundas. Nessa tessitura, a escrita, por um viés feminino, surge neste processo de entrega, de afeto: são engasgos que a literatura faz libertar, são gritos que ecoam para romper silenciamentos. “Escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar” (BLANCHOT, 2011, p. 18).

Nesse espaço, a mulher literata consegue transpor-se para além do não-lugar e fazer dele seu ambiente de (re)construção, (re)validação da subjetividade numa perspectiva de conhecer-se para transformar-se, principalmente da urgência em soltar a voz para poder sentir-se viva.

Numa perspectiva de escrita feminina produzidas por *corpus* negros femininos, é relevante entender quais as máscaras sociais que, por meio desses textos, estão sendo desveladas, vozes, outrora silenciadas, agora ganham força para romper paradigmas. A partir desse tear, surge a escrita de Carolina Maria de Jesus, favelada, negra, mãe, valendo-se da literatura para reinventar o lugar da precariedade ou não-lugar hegemônico e por isso mesmo rompe, escrevendo de dentro da favela sobre si, sobre o espaço subalterno em que está colocada. Esse não-lugar, agora lugar de fala que, embora historicamente condicionada por ser marginalizada, permite à autora vislumbrar a favela de um prisma diferenciado construindo, assim, sua transcendência, a perspicácia de dizer-se.

Nessa construção de pontes, Carolina Maria de Jesus a partir da obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), objeto de estudo deste artigo, autora descobre-se escritora/poeta que narra alicerçada em suas vivências e, por extensão, interpela a vida dos seus pares, compreendendo as mulheres negras, os vizinhos favelados, os pobres, enfim, os que são atravessados pela literatura caroliana num viés político e social que humaniza quem a lê.

Igualmente Carolina teoriza aspectos como o tempo, o lugar pelo qual escreve: “Fechei a porta e fui vender latas. Levei os meninos. O dia está cálido e eu gosto que eles recebam os raios solares. Que suplicio! Carregar Vera e levar o saco na cabeça” (JESUS, 2013, p. 19).

Partindo desses pressupostos, a análise da obra e a relevância deste estudo são motivados pelo olhar crítico que permite refletir sobre os aportes literários, políticos, sociais e de gênero que a obra “Quarto de Despejo” utiliza para operacionalizar discursos profícuos decoloniais e feministas a partir do corpo e voz marginalizados. E entender, de modo igual acerca da construção e a desconstrução feitas pela literatura da autora e sua subjetividade que teoriza o feminismo negro o qual perpassa por uma escrita periférica que descoloniza os lugares e os arcaboços unilaterais, culturais.

Quarto de despejo: escrita para gestar a vida

Carolina Maria de Jesus, na obra *Quarto de Despejo* apresenta narrativa marcada pela subjetividade gerada, experimentada, vivenciada a partir dessa condição social de mulheres e homens negros na sociedade brasileira caracterizando o fazer literário. “Sob o olhar de muitos -uma instituição marcada, preponderantemente, pela presença masculina e branca” (EVARISTO, 2009, p. 28). Negra, mulher, migrante de Sacramento, no Triângulo Mineiro, em 1947, mãe solteira, moradora da primeira favela na cidade de São Paulo, Canindé. Carolina Maria de Jesus emergiu do anonimato absoluto quando resolveu escrever sobre seu cotidiano favelado em diários encardidos, encontrados no lixo.

A obra narra as desventuras de uma mulher preta que busca sobreviver a todas as agruras e cruezas de uma favela, a narrativa conta, sobretudo a vida da catadora de papel, de palavras e a amargura de estar sempre à margem mesmo após ascender como escritora, e da aparição à sociedade burguesa, transformando-se assim em artigo de luxo, de consumo. Sobre isso, a intelectual negra e poeta, Livia Natália (2017) pontua que:

Quarto de Despejo choca a sociedade que o recebeu justamente pela sua crueza por não primar pelos efeitos estéticos, por desfictionalizar o relato: ele é um registro, um desabafo, uma análise imediata das parcas condições de vida de uma negra mulher e seus três filhos na favela de Canindé, em São Paulo. (NATÁLIA, 2017, p. 114)

Com a exuberante novidade naquele meio, Carolina torna-se reconhecida, audível naquele meio, visível para além dos estereótipos sobre o corpo-mulher-negra pela literatura hegemônica. Carolina de Jesus forja o lugar para si como escritora: “Prometeram-me que eu vou sair no *Diário da noite*, amanhã. Eu estou tão alegre! Parece que minha vida estava suja e agora estão lavando” (JESUS, 2013, p. 173).

Saí de casa e fui catar papel. Quando eu passava perto do campo do São Paulo, várias pessoas saiam do campo. Todas brancas, só um preto.

- Ela disse: a única coisa que você sabe fazer é catar papel.

Eu disse:

- Cato papel. Estou provando como vivo!

Estou residindo na favela [...] (JESUS, 2013, p. 14-20).

No diário da favela, Carolina Maria de Jesus faz um relato de como a literatura pode dialogar com o social que podemos caracterizar pelo movimento da percepção de si, através da compreensão do tecido das relações que produzem o mundo social. Suas anotações, em forma de diários, permitem visualizar as oposições sociais, a experiência da pobreza e a privação da dignidade. Além disso, possibilitam vislumbrar como se forja a subjetividade do ator social, enquanto negra, favelada, analfabeta, que se descobre e se permite autora, mesmo falando a partir de uma condição de subalternidade (SPIVAK, 2010).

Neste sentido, Carolina Maria de Jesus desobedece a toda uma estrutura canônica colonial quando resolve escrever do alpendre da favela. Do lixo, a autora o transforma em algo narrável. “A mulher negra em suas narrativas sai da posição de objetificação, deixa de ser fonte de investigação empírica e passa a ser produtora de conhecimento, criadora de suas próprias narrativas, uma escrita marcada pelo corpo” (OLIVEIRA, 2019, p. 28).

Nesse movimento de rompimento, a escrita de mulheres negras se insere caligrafando o *corpus* de uma literatura que instrumentaliza discursos e descentraliza a cultura estereotípica sobre esses corpos. Ela suplanta o *locus* privilegiado branco masculino e insere palavras de liberdade performando, emancipando o cânone e promovendo revoluções.

Inventando para si e para outras, mulheres negras ficionam espaços literários coletivos, pluralizam vozes, novos epistemes e imagens de um corpo livre, corpo este desenhado como objeto. Assim, o discurso-outro se transforma em eu-discurso. Nesse contexto, Conceição Evaristo no texto ensaístico, “Da representação à auto apresentação da mulher negra na Literatura Brasileira” (2005, p.52) reitera que, “a representação da mulher negra ainda surge ancorada nas imagens de seu passado escravo de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor”, para cuidar da criança branca da casa grande, nunca para gerar e educar seus próprios filhos. Escrever para a mulher negra é, sobretudo, insubordinar o lugar comum, que está colocada, sobrepor à violência epistêmica, é, sobretudo um direito de gestar a vida de novo.

Escrever é um ato revolucionário, ancestral e autônomo de prover existência de si e de gerações. O corpo-mulher torna-se corpo-ancestral, cuja arte desenha um Brasil não visto, não estudado, só que agora pelas mãos de mulheres também nas letras, lugar de fazer arte que foi negado. Intelectualidade requerida por cada mulher negra que escreve do alpendre da subalternidade, da mudez histórica.

Feminismo negro e decolonial

Imbuídos nessa escrita sôfrega esta pesquisa traz à roda de discussão a narrativa feminista e decolonial de Carolina Maria de Jesus, mulher favelada que escreve como alento para as condições precarizadas nesse ambiente, sobretudo como ferramenta para manter-se viva, para além do processo colonizador de objetificação e desumanização.

A narrativa em estudo traz ainda ao bojo das discussões as perspectivas e teorias do feminismo negro que versa acerca desses corpos negros femininos que ocupam seus lugares, tem-se a ideia de um movimento que considera a condição das experiências e vivências singulares, mas que tornam-se plurais, porque partem do mesmo ponto de subalternidade. Deste modo, “o pensamento feminista consiste em ideias produzidas por mulheres negras que elucidam um ponto de vista de e para mulheres negras” (COLLINS, 2016, p. 101).

A obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960) traz os efeitos do domínio colonial, uma ferida histórica, a partir do contexto social e no corpo de quem escreve. Representa, neste sentido, a colonialidade em sua forma genuína de opressão contemporânea, ou seja, marcas de um poder opressor que não mudam com o passar dos anos, sobretudo em relação ao gênero. Para Lugones, (2014, p. 939), “a colonialidade de gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/raça/classe como construtos centrais do sistema capitalista mundial.”

Nesse sentido, escrita de Carolina Maria de Jesus interseccionaliza os elementos de raça, gênero e classe com narrativas que descrevem um Brasil oficial que, por vezes são apagadas, considerando o contexto de um país imbuído num projeto de modernização e romantização.

Segundo María Lugones (2014), o termo colonialidade designa não somente uma classificação de povos no que se refere ao poder e gênero, mas amplamente acerca de um processo desumanizador e classificatório dos sujeitos que são marcados por esse recorte histórico colonial, ou seja, “um processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para classificação, um processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos” (LUGONES, 2014, p. 939).

Nelson Maldonado-Torres (2007) afirma ainda que, a colonialidade e o colonialismo possuem significados distintos, uma vez que o colonialismo tem relação política e econômica entre os povos, enquanto que colonialidade refere-se à padrões de poder, ou seja, o modo como o conhecimento, as relações entre os sujeitos acontecem e esta surge no meio capitalista

e de raça é parâmetro para relação colonial que se estabeleceu desde da conquista das Américas.

E a partir desses arranjos que a obra vai sendo costurada, tomada pela mão de uma intelectual negra, favelada que reflete o lugar no qual está inserida teorizando ideias feministas que pluralizam com lutas de outros corpos igualmente marcados pela subalternidade e que ao narrar suas vivências realinham suas memórias identitárias, sociais e de gênero. Carolina Maria de Jesus sai do lugar de objeto, de bestificação proposto por um sistema colonial e torna-se sujeito de suas práticas, descoloniza a escrita canônica, subjaz discursos para além dos excrementos da favela.

Partindo dessas perspectivas, este estudo parte da obra *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960) de Carolina Maria de Jesus e justifica-se por entender a importância de pesquisas que problematizam a relação de gênero, raça e classe como instrumentos de diferenciação no contexto colonial e opressor que desumaniza os sujeitos. Nesse sentido, a escrita caroliana é uma ferramenta que resiste às agruras de um sistema colonial e na contramão oferece um documento sociológico que promove novos olhares às estruturas unilaterais na literatura e socialmente.

Carolina Maria de Jesus, nesse sentido, como ser considerado historicamente oprimido, supera por meio da escrita as marcas do colonialismo, pois provoca um processo contínuo de transgressão e insurgência, visto que nos traz um projeto de escrita e vivências decoloniais, pois produz conhecimento a partir do *locus* de corpos políticos e socialmente desajustados, mas que extrapola os espaços para além das diferenças estabelecidas.

Tomando a obra *Quarto de Despejo* como objeto literário, social e político neste estudo, é importante salientar que Carolina Maria de Jesus ao escrever, adorna-se ao seu *corpus* de mulher negra, de catadora de lixo muito fortemente marcado na escrita, sobretudo em suas vivências. Carolina retoma a sensibilidade de ser sozinha, em vários aspectos, mas recorre a esse discurso e a condição disto para impor respeito, sem, no entanto, romantizar-se.

O texto de Carolina de Jesus desperta para vários vieses sintomáticos no que concerne à fala política, à condição do povo negro, ao mesmo tempo que mexe com temas estruturantes de uma nação genuinamente colonial.

13 de maio

Hoje amanheceu chovendo. É um dia simpático para mim. É dia da abolição. Dia que comemoramos dia da libertação dos escravos.

...Nas prisões os negros eram bodes espiatórios. Mas os brancos agora são mais cultos. E não nos trata com desprezo. Que Deus

ilumine os brancos para que os pretos sejam feliz.
 Continua chovendo. Eu tenho só feijão e sal. A chuva está forte.
 Mesmo assim mandei os meninos para escola. Estou escrevendo
 até passar a chuva, para eu ir lá no senhor Manuel vender os ferros.
 (JESUS, 2003, p. 30)

Escrever para ela é tudo. O trecho evidencia conjuntamente sobre a consciência da autora acerca da estrutura histórica na qual os negros estão situados, assim como a ironia desconcertante ao clamar que as barreiras do racismo e as diferenças de classes sejam rompidas.

O poder de uma subalterna oportunizada a falar e ser ouvida, enquanto negra é rebeldia, seria, para tanto “descolonizar” a prática da escrita, como esclarece Kilomba (2019). Uma atividade de fazer do objeto, sujeito, centro de suas vivências.

Essa passagem de *objeto* a *sujeito* é o que marca a escrita como um ato político. Além disso, escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a / o escritor validada/o e legitimada/o e, ao reinventar a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou se quer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p. 28)

Carolina de Jesus ganha um condão para falar no momento que resolve sair do lugar de fora, visto que estar de fora sempre foi a condição social e política desta. Olhar agora de dentro reverbera em Carolina de Jesus o status de escritora subversiva, desobediente epistemologicamente que empodera-se e poetiza o mundo da favela, sobretudo o seu lugar de voz.

Quarto de Despejo entoa esses discursos sobre gêneros, classe e diásporas negras, porque instrumentaliza o lugar da favela, constrói versos e sacraliza temas tão fortemente debatidos hoje. O poder feminino de Carolina de Jesus através da literatura nos faz retomar a ideia que nossos passos são longínquos, mas frutíferos (WERNERCK, 2018). A partir dessa dimensão feminina e do lugar de enunciação de Carolina de Jesus tem-se uma voz feminista, um corpo fecundante, político, social. Mulher que traz ao centro falas promissoras, livres. Como sugere hooks (2019, p. 20), “escrever é uma maneira de agarrar a fala e mantê-la por perto”.

Inicia-se a discussão contextualizando a ideia de gênero dentro da perspectiva colonial. Neste período, os africanos escravizados, os indígenas eram vistos como “não humanos”, animalizados, sexualmente insaciáveis, como bárbaros, enquanto o homem branco, burguês, colonial tornou-se símbolo de

civilidade, urbanidade com poderes de decisão e políticos de uma sociedade. A mulher branca burguesa, por sua vez era caracterizada como símbolo da beleza, da passividade e pureza. Representava, desse modo, o lar e a subserviência ao homem branco, enfatiza Lugones, (2014).

Essa dicotomia gerada nesse recorte histórico influenciava diretamente nas relações que foram se estabelecendo a partir de então, incluindo a visão social, política, sexual e humana no que refere aos povos que foram colonizados, marginalizados.

Os/as colonizados/as tornaram-se sujeitos em situações coloniais na primeira modernidade, nas tensões criadas pela imposição brutal do sistema moderno colonial de gênero. Sob o quadro conceitual de gênero imposto, os europeus brancos burgueses eram civilizados; eles eram plenamente humanos. A dicotomia hierárquica como uma marca do humano também tornou-se uma ferramenta normativa para condenar os/as colonizados/as. As condutas dos/as colonizados/as e suas personalidades/almas eram julgadas como bestiais e, portanto, não gendradas, promíscuas, grotescamente sexuais e pecaminosas. (LUGONES, 2014, p. 936 e 937)

Nessa relação de constituição de seres dicotômicos, homens e mulheres não eram enxergados com seres humanos, mas na categoria de macho e fêmea. Acerca dessa animalização e considerando esta premissa, é mister destacar que no período da escravidão as mulheres negras não possuíam gênero, veemente conveniente à exploração, “quando era lucrativo explorá-las como se fossem homens” (DAVIS, 2016, p. 19). Assim como, obrigadas a trabalhar de forma masculina, ou seja, não havia distinção de gênero, sofriam o mesmo ardor desse processo de insensibilizar os sujeitos.

Para María Lugones (2014), se não há uma categoria na qual as mulheres poderão ser consideradas tal qual são, porque de acordo com o sistema de colonização, a mulher colonizada é “vazia”. “Nenhuma mulher é colonizada, nenhuma fêmea colonizada é mulher. Assim, a resposta de Sojourner Truth¹ é obviamente não” (LUGONES, 2014, p. 939), uma vez que nós estamos, enquanto mulheres, condicionadas a essa classificação de objeto, de descarte, de animalização. O processo colonizador criou os/as colonizados/as para reproduzir ideias de reduções dos seres.

¹ Sojourner Truth, ex-escrava que se tornou oradora no encontro na Convenção de Direitos das Mulheres e proferiu um dos seus discursos famosos, “E eu não sou uma mulher?”, em 1851.

Nessa ambiência, a autora negra, Carolina Maria de Jesus resiste a esse processo colonial de gênero, visto que propõe um texto frisado de pertencimento da sua cultura negra, de ancestralidade, especialmente para um corpo marcado por experiências de mulher subalterna que remetem às relações de raça, gênero e classe. Na conjuntura essencialmente feminina, tem-se a escrita desse *corpus* como construtor de outros discursos concebidos em ambientes pobres, de vozes à margem, como as de Carolina Maria de Jesus e outras vidas emblemáticas de mulheres negras que entrecruzam com a dela.

Partindo de lutas por um “tempo feminino” e instrumentalizando essas e outras premissas, o movimento feminista surge como ferramenta contra uma cultura sexista arrumada em práticas e discursos que perpetuam violações contra mulheres. A intelectual negra, Lélia Gonzalez (2020) sublinha que, o feminismo fundamentado na teoria e prática, teve fundamental relevância em nossas lutas e proporcionou olhares ampliados na construção de “uma nova maneira de ser mulher” (GONZALEZ, 2020, p. 140).

Na amplitude desse movimento é necessário destacar que existem lacunas históricas entre mulheres pretas e mulheres brancas, as quais o movimento feminista, quando parte de uma perspectiva hegemônica, não abarca. As mulheres negras, enquanto corpo colonizado são mantidas a margem, “guetizadas”, estereotipadas por sua cor, aparência, hiperssexualizadas e retiradas dos contextos sociais de privilégios. É preciso, para tanto que lutas feministas esbarrem em demandas específicas de mulheres negras e não negras, isto é que as pautas do movimento singularizem o olhar para esse corpo subalternizado para então pensar na pluralidade.

Nesse sentido, Djamilia Ribeiro (2018) realça que, “a situação da mulher negra era radicalmente diferente da situação da mulher branca. Enquanto àquela época mulheres brancas lutavam pelo direito ao voto e ao trabalho, mulheres negras lutavam para ser consideradas pessoas” (RIBEIRO, 2018, p. 52). A luta por igualdade, por tempos livres evocam ideologias como o racismo, machismo, fascismo, sexismo isto é, opressões estruturais que colocam em riscos conquistas de mulheres, sejam elas negras ou não negras. Essas doutrinas autoritaristas fortalecem as relações de poder o que, à vista disso, não permitem a esse grupo de mulheres colocarem-se de maneira solidária, política e sociais abarcando também demandas feministas do povo marginalizado historicamente, sobretudo negras.

Existe ainda, por parte de muitas feministas brancas, uma resistência muito grande em perceber que, apesar do gênero nos unir, há outras especificidades que nos separam e afastam. Enquanto as

feministas brancas tratarem a questão racial como birra e disputa, em vez de reconhecer seus privilégios, o movimento não vai avançar, só reproduzir as velhas e conhecidas lógicas de opressão. (RIBEIRO, 2018, p. 53)

Por entender que as lutas de mulheres não devem ser consideradas como um bloco único, o feminismo negro ganha visibilidade entre os anos 1960 e 1980 por conta da Fundação da *National Black Feminist*, (NBFO) nos Estados Unidos, em 1973. A organização abordava temas como sexismo e racismo contra mulheres negras, discutia, principalmente sobre as necessidades no cerne do grupo dessas mulheres negras e não só requeriam condições de igualdade, como também desmitificar a imagem da mulher negra frente à sociedade, igualmente reivindicavam cargos de lideranças, bem como o direito de serem enxergadas como mulheres, como vozes dentro de uma classe social, lutavam, acima de tudo pela libertação do povo negro.

No Brasil, o feminismo negro se estabiliza por volta dos anos 1980, a partir do III Encontro Feminista Latino-americano em Bertioga, São Paulo, 1985. Há 35 anos algumas mulheres negras organizavam-se para garantir a visibilidade social e política no movimento feminista. Por meio de reuniões estatais as negras ganhavam vozes e reivindicavam pautas feministas voltadas para o público feminino das pretas.

Davis (2016) enfatiza que essas lutas desde do século XIX não abarcam todas as necessidades das mulheres, inclusive as negras. São vieses diferentes, porque são classes e condições igualmente contrastantes. Pensar em lutar e resistir é compreender que existem contextos verdadeiros, diversos e que precisam ser vistos dentro de outras perspectivas.

Nessa discussão, Davis (2016) acrescenta que não houve nenhuma menção sobre mulheres negras na Declaração de Seneca Falls, documento que requeria, dentre outros, o direito ao voto nos Estados Unidos em 1840.

A importância inestimável da Declaração de Seneca Falls residia em seu papel como expressão da consciência sobre os direitos das mulheres em meados do século XIX. Tratava-se do resultado teórico de anos de contestações inseguras e muitas vezes silenciosas, voltadas a uma condição política, social, doméstica e religiosa que era contraditória, frustrante e claramente opressiva para as mulheres da burguesia e das classes médias emergentes. A declaração ignorava totalmente a difícil situação das mulheres brancas das classes trabalhadoras, bem como a condição das mulheres negras tanto do Sul quanto do Norte. (DAVIS, 2016, p. 64)

Evidencia-se que um documento de grande relevância para o público feminino, cujos propósitos apontavam ganhos legítimos às mulheres, todavia desconsiderava as condições atrozmente vividas por aquelas que não pertenciam à mesma classe social das mentoras. Relata Davis (2016) que não havia mulheres negras na audiência, o referido documento da convenção não faz alusão ao grupo de mulheres pretas.

Dois anos após o supracitado evento, acontecia a Convenção Nacional pelos Direitos da Mulheres em 1851, em Worcester, em Massachussetts. A primeira convenção sufragista objetivava o direito ao voto e dentre as palestrantes estava Sojourner Truth, a abolicionista negra que proferira um dos discursos mais emocionantes da ocasião. “Enquanto a única mulher negra a participar da convenção, Sojourner Truth fez o que nenhuma de suas tímidas irmãs foi capaz de fazer” (DAVIS, 2016, p. 71).

A fala clássica da ex-escrava americana abolicionista Sojourner Truth em um discurso sobre direitos dos negros, sufrágio intitulado “Eu não sou mulher”:

Nunca ninguém me ajuda a subir numa carruagem a passar por cima da lama ou me cede o melhor lugar! E não sou eu uma mulher? Olhem para mim! Olhem para o meu braço! Eu capinei, eu plantei, juntei palha nos celeiros, e homem nenhum conseguiu me superar! E não sou eu uma mulher? Consegui trabalhar e comer tanto como um homem, quando tinha o que comer - e agüentei as chicotadas! (TRUTH, 1851 apud RIBEIRO, 2019, p. 51-52)

O questionamento “E não sou eu uma mulher?” retoma a discussão sobre a animalização do corpo feminino negro, o lugar lacunar da invisibilidade, ou seja, práticas históricas arrumadas por uma estrutura colonial que nega a essas mulheres negras o direito à vida, o afeto. Sojourner Truth através da sua identidade negra de quem sofreu com os horrores da escravidão repete veementemente que os movimentos falham no que se refere às necessidades das mulheres pretas e que as organizações sociais centradas em um poder opressor operam discursos violentos e eficazes no que se refere aos corpos de pessoas à margem, especialmente as negras e não negras.

O discurso de Sojourner Truth já trazia uma temática bastante sintomática do feminismo que é a universalização das mulheres. A abolicionista evidencia, dentre outros aspectos, que o movimento deve considerar as intersecções como a questão de raça e gênero. Nesse sentido, Djamilia Ribeiro (2019) acrescenta que a voz de Sojourner traz questionamentos no que se

refere a invisibilidade da mulher negra nesses movimentos, desconcerta a linha do feminismo hegemônico e o apagamento das mulheres negras de suas pautas e reafirma que mulheres negras ao longo dos tempos estão produzindo insurgências quando num contexto escravagistas e colonial já lutavam contra as inúmeras violências.

Mulheres negras que eram colocadas em lugares de animais, como menciona Angela Davis, açoitadas e mutiladas jorravam seu leite materno no chão das fazendas, porque não podiam amamentar seus filhos com dignidade, o ato de resistir destas mulheres já dera início às muitas pautas das quais o movimento feminista se alimenta nos dias atuais. Essas mulheres são sujeitos políticos em meio a escassez de políticas públicas.

Como sujeitos políticos, esses discursos ecoam e promovem revoluções, por isso a importância do feminismo negro, porém o mais crucial para que a mobilização política feminista aconteça faz-se mister o conhecimento dos ideais dessa inquietação das mulheres negras, porque é comum a premissa, “Ah então EU sou feminista e não sabia?!” (CARNEIRO, 2019, p. 108). Descolonizar o olhar, enxergar-se como mulher negra e saber que práticas de combate ao que nos violentam em pequenos detalhes diariamente já são caminhos profícuos para que não haja “rejeição por parte de algumas mulheres negras em aceitar a identidade feminista” (RIBEIRO, 2018, p. 52).

Nessa busca por caminhos igualitários, o feminismo negro critica a universalidade dos corpos femininos e enfatiza a importância da interseccionalidade entre gênero, raça, classe, sexualidade para refletir sobre as pautas que instrumentalizam as necessidades das mulheres na contramão de um feminismo eurocentrado. Sobre isso, afirma Carla Akotirene (2019), “a ausência de articulação entre raça, classe e gênero, tanto na teoria feminista quanto na produção afrocêntrica, por certo criou inobservâncias interseccionais produtoras do alarmante cenário de violência contra mulheres negras” (AKOTIRENE, 2019, p.35).

Pela urgência de um movimento feminista antirracista e que compreendesse demandas específicas de mulheres não racializadas, o feminismo decolonial surge instrumentalizado pelo objetivo de “de reconceitualizar a lógica da intersecção” e criar ferramentas de lutas contra a opressão e colonialidade de gênero, destaca Maria Lugones (2020, p.60). A partir de perspectivas decoloniais de refletir sobre o que nos violenta e enxergar meios de reexistir, é que a intelectual e socióloga argentina, María Lugones introduz o termo feminismo decolonial como um movimento intelectual na contramão da objetificação de corpos femininos colonizados. Lugones (2020) afirma que, a

tarefa do feminismo decolonial é resistir às diferenças coloniais e violência epistêmica sobre esses corpos femininos colonizados.

Nesse sentido, o projeto de um feminismo decolonial parte de ideias de um movimento que produza conhecimento a partir de narrativas políticas que ecoem lutas endossando vozes. “O feminismo decolonial nos oferece uma nova perspectiva de análise para entendermos de forma mais clara os entrelaçamentos entre raça, sexo, sexualidade, classe e geopolítica” (CURIEL, 2020, p. 121). Destarte, pensar a partir de teorias decoloniais é abrir novos leques para justapor sistemas de poder e suas narrativas de opressão, cujos corpos de mulheres subalternizadas são submetidos.

Nesse contexto, o feminismo decolonial prepõe narrativas que sobrepujam às formas de opressão, de poderes violentos, cujos corpos de mulheres subalternizados são submetidos e assim refleti-las e oferecer ferramentas para não sucumbir a eles, neste sentido, descolonizar o gênero, uma vez que o sistema colonizador objetivo hierarquiza, classifica racialmente, socialmente as mulheres. “O mundo dos oprimidos compartilha da mesma cor” (HOOKS, 2019, p. 59).

O pensamento decolonial visa, sobretudo em um novo modo de pensar as relações de opressão, nesse sentido, o feminismo negro à luz dessa vertente toma para si como instrumento de fortalecimento das ideias de movimento que contemple as experiências singulares, mas coletivizam nesse contexto de corpos femininos forasteiros, à margem, ou seja, o pensar decolonial surge como uma nova opção de ideias, de enfretamento à lógica do processo colonial. Desse modo, Carolina Maria de Jesus propõe discursos fronteiriços, esperançosos.

Nesse sentido, o projeto de um feminismo negro decolonial parte de ideias de um movimento que produza conhecimento a partir de narrativas políticas que ecoem lutas e vozes como a de Sojourner Truth, Angela Davis, Carolina Maria de Jesus que respiram em suas escritas e vivências mulheridade, que (re)existem em meio ao ciclo que nos objetifica constantemente. Para tanto os estudos decoloniais nos abrem novos leques para nos revelar os sistemas de poder e suas influências, como também fontes de pesquisas para investigação desse processo colonial e suas influências.

Carolina Maria de Jesus: escrita decolonial e desobediência epistemológica

Carolina de Jesus apresenta uma narrativa que descoloniza, sobretudo o cânone literário, uma vez que escreve fora dos padrões linguísticos, pertencendo a um recorte histórico ditatorial, especialmente por ser quem é, negra e favelada. A escrita de Carolina aqui é tomada de rebeldia, mas que é silenciada por essa mesma academia, masculina branca que contribui para o processo de colonização das práticas. Falar do seu próprio *locus* é ganhar o lugar de protagonismo de sua história e isto é negado à pessoa negra. “Enquanto escrevo vou pensando que resido num castelo de ouro que reluz na luz do sol” (JESUS, 2013, p.58)

Segundo Evaristo (2009), a academia tem negado a existência de uma literatura afro-brasileira, com o argumento de que a arte é “universal”. “Não considerando que a experiência das pessoas negras ou afrodescendentes possa instituir um modo próprio de produzir e de conceber um texto literário com todas as suas implicações estéticas e ideológicas” (EVARISTO, 2009, p.17).

Carolina de Jesus, enquanto corpo-mulher-negra que escreve que insubordina padrões, elabora discursos a partir da subalternidade, do lugar condicionado ao silenciamento e ao epistemicídio quando produz arte. Ao escrever, a autora dos despejos rebela-se contra um processo colonizador doloroso que a invalida enquanto pessoa. Carolina de Jesus, deste modo, resiste por meio dos escritos e desafia uma política de dominação que a recolhe anônima e muda, assim como tantos outros negros neste país.

Em sua tese “A construção do outro como não-ser como fundamento do ser” (2005), da filósofa negra e importante pensadora contemporânea, Sueli Carneiro, afirma que o epistemicídio é uma das formas mais eficazes e duráveis de dominação dentro do locus da racialidade. Para a intelectual, ancorada pelo pensamento do professor Boaventura Sousa Santos (1997), o epistemicídio é uma violência colonial que desvaloriza os conhecimentos em todas as suas formas dos povos subalternos para, desse modo, “subordinar, marginalizar, inviabilizar grupos sociais” (CARNEIRO, 2005, p.96).

Sob um signo colonizador, a escrita de Carolina discute a violência epistêmica, cuja prática é de não eleger o conhecimento produzido por autores e autoras negras como válido. Nessa perspectiva, quando resolve falar em seus diários, a escritora mineira reelabora estruturas de uma *escrevivência* livre arrumada em um *corpus* político para criar novas epistemologias decoloniais

e, de modo igual, ganha o direito ao discurso, enquanto prática de poder para falar sobre si e sobre as mazelas que sofria na favela.

Cheguei em casa, fiz almoço para os dois meninos. Arroz, feijão e carne. E vou sair para catar papel. Deixei as crianças. Recomendei-lhes para brincar no quintal e não sair na rua, porque o pssimos vizinhos que eu tenho não dão socego aos meus filhos. Saí indisposta, com vontade de deitar. Mas o pobre não repousa. Não tem privilégio de gosar descanso. Eu estava nervosa interiormente, ia maldizendo a sorte (...) catei dois sacos de papel. Depois retornei, catei uns ferros, umas latas, e lenha... O nervoso interior que eu sentia ausentou-se. Aproveitei minha calma interior para eu ler. Peguei uma revista e sentei no capim, recebendo os raios solar para aquecer-me. Li um conto. Quando iniciei surgiu os filhos pedindo pão (JESUS, 2013, p. 12).

O “apagamento” de Carolina de Jesus deixa em evidência que discursos de resistência ainda são repelidos, assustam. Carolina que escreve surge como flagrante, uma atrocidade de uma cultura colonial bem armado de silenciamento de pessoas oprimidas. A escrita em *Quarto de despejo* é escrita decolonial, pois concebe quebra de paradigmas, rompe silêncios instrumentalizadas pela linguagem, faz repensar a literatura dominante, unilateral, é projeto contemporâneo, pulsante.

As narrativas tecidas pela autora Carolina Maria de Jesus em sua obra *Quarto de Despejo* discute sobre as vertentes do feminismo negro na perspectiva contemporânea da decolonialidade, subalternidade, desobediência epistemológica, sobretudo, empoderamento feminino das mulheres negras no reconhecimento e construção de identidade e olhares descolonizados plurais.

Tem-se a voz de uma subalterna negra, semianalfabeta que escreve fundamentada na escrita periférica a partir da precariedade em que vive e, desse modo, desmonta uma estrutura com raízes profundas no sistema opressor colonial, e, ao mesmo tempo, realinha as ideias do movimento negro feminista amparada sob o olhar de um corpo oprimido que propaga lutas de mulheres também negras que compartilham experiências de violências similares. Como descreve ainda Kilomba (2019, p. 58-59):

Eu, como mulher negra escrevo, com palavras que descrevem minha realidade, não com palavras que descrevem a realidade de um homem erudito branco, pois escrevemos de lugares diferentes. Escrevo da periferia, não do centro. Este é também o lugar onde

eu estou teorizando, pois coloco meu discurso dentro da minha própria realidade. O discurso das intelectuais negras surge, então, frequentemente como um discurso lírico e teórico que transgri-de a linguagem.

Carolina torna-se porta-voz da favela por ecoar narrativas que versam sobre a vida dos pobres, dos negros e negras, que assim como ela vão esvain-do-se pela miserabilidade da realidade existente.

Aqui na favela quase todos lutam com dificuldades pra viver. Mas quem manifesta o que sofre é só eu. E faço isto em prol dos ou-tros. Muitos catam sapatos no lixo para calçar. Mas os sapatos já estão fracos e aturam só 6 dias. Antigamente, isto é, de 1950 até 1956, os favelados cantavam. Faziam batucadas. 1957, 1958, a vida foi ficando causticamente. (JESUS, 2013, p. 36)

O texto caroliano permite ainda análises críticas voltadas para o so-cial, político e feminista em que a literatura periférica da obra se propõe, quando denuncia as mazelas experienciadas por um povo. Neste sentido, os fatores e as condições históricas influenciam diretamente na obra “*Quarto de despejo*” não somente como característica peculiar, sobretudo, como ele-mentos que constituem a escrita e sua construção literária.

A leitura minuciosa dessa narrativa nos remete ainda aos discursos subjetivos, mas que são tecidos numa leitura e escrita coletiva, que fala por si e pelos marginalizados da favela. Aqui é construído “mosaico” que é escrito, narrado e vivido por diferentes figuras no texto. Como descreve Andrade (2008):

Em *Quarto de Despejo*, pela fragmentação, há até diferenças en-tre as vozes carolianas. No texto, misturam-se as percepções da autora (que deseja o fazer literatura), da narradora (que conta sentindo-se “despertencida” da favela) e da personagem (que ine-vitavelmente vive como uma favelada (ANDRADE, 2008, p.4)

A narrativa cotidiana de Carolina de Jesus nos submete a uma trans-posição para aquele ambiente, as citações, a visão individual sobre os vi-zinhos nos dá a dimensão do que é ser um favelado. Na mesma medida, a percepção desse espaço nos ajuda a vaguear de mão dadas com todos os personagens do Canindé.

20 de maio

O sol está elevando-se. Mas o seu calor não dissipa o frio. Eu fico pensando: tem época que é Sol que predomina. Tem época que é chuva. Tem época que é vento. Agora é a vez do frio. E entre eles não há rivalidades. Cada um por sua vez.

Abri a janela e vi as mulheres que passam rápidas com seus agasalhos descorados e gastos pelo tempo. Daqui uns tempos este palitot que elas ganharam de outras e que há muito devia estar num museu, vão ser substituídos por outros. É os políticos que há de nos dar, devo incluir-me, porque também sou favelada. (JESUS, 2013, p. 37)

Carolina de Jesus é insubordinada, não pertence às classes de prestígios, rompe com o silêncio dos guetos, reveste-se de liberdade, amplia a voz para além dos muros da favela. Enxerga-se, constrói memórias de mulheres insubmissas, negras, mães, sobreviventes que acordam com a violência batendo à porta. Por ser mulher negra realinha essa condição ao colorir o diário com a vontade de ser descortinada. Sobreleva Sueli Carneiro (2019):

Fomos privatizadas por longos tempos, confinadas ao espaço feminino, da cozinha, do lar, dos haréns. Aí aprendemos a compartilhar dores, medos e inseguranças desconhecidos pelos homens; e isso nos ensinou outro tipo de solidariedade e de sociabilidade que devemos aportar a um tempo feminino. Compartilhar é um verbo que as mulheres conjugam em maior escala do que os homens e os filhos. (CARNEIRO, 2019, p. 115)

Partindo do pressuposto de construções literárias femininas transgressoras, especialmente negras num momento em que mulheres ganham espaço e visibilidade na escrita, ao mesmo tempo, que o aumento do índice de feminicídio assola o corpo da mulher. A literatura não deve ser neutra, equânime, mas operar lugares com diálogos urgentes tais como, as condições violentas, feminismos, ancestralidade, subjetividades, memórias, especialmente a relação íntima com o mundo. Importante assinalar que, já são práticas cujas mulheres sempre gestaram com sensibilidade, ainda que fora do cânone.

Considerações finais

Carolina Maria de Jesus ficcionalizada pela obra *Quarto de Despejo*: diário de uma favelada (1960) desnuda um país que se estrutura em raízes fortemente coloniais, escravagistas, cujas feridas são reconfiguradas e permanecem violando mais vidas. Escrever, para autora, como já arrolado acima, é um ato de coragem, de teimosia, de esperança, a partir desse lugar inferiorizado no qual as negras e negros estão colocados. Carolina de Jesus é uma autora de um não lugar que busca esse lugar por meio da literatura para reelaborar e reinventar, para si e para outros, lugares para além da violência epistêmica, visto que resiste a espaços privilegiados, ao mesmo tempo que rasura a cultura literária brasileira onde corpos femininos negros são desenhados com visões estereotipadas, animalizados e/ou brutalizados, articuladas por uma retórica europeia para instituir diferenças.

Nesse espaço, o corpo feminino é lido como inferior, destinado à procriação, sexualizado. Mulheres colonizadas, como Carolina quando falam pela fresta da máscara, criam espaços fronteiriços de liberdade para outras tantas mulheres negras e não negras. Ergue o olhar para além da violência epistêmica que fere corações e mentes, como afirma Sueli Carneiro (2005).

Carolina Maria de Jesus reestrutura esse lugar da mulher como um bloco universalizado, traz ao bojo dos estudos feministas falas precursoras e relevantes para construção de um movimento onde mulheres negras em condição de precariedade também possam falar e serem ouvidas. Carolina é movimento audível para mulheres colonizadas, sobretudo é a esperança de que falas a partir do alpendre da subalternidade são ecoadas e valorizadas para a constituição de dias melhores.

“Sonhei que eu residia numa casa residível” (JESUS, 2013, p.39). Reiteramos que tanto residiu numa casa de alvenaria, como fez casas com sua escrita de potência e revolucionou estruturas opressoras com o discurso-casa, discurso-abrigo para corpos femininos igualmente aos dela.

Referências

AKOTIRENE, Karla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Polém, 2019. 150 p. (Feminismos Plurais/ Coordenação Djamila Ribeiro).

ANDRADE, Letícia Pereira de. Quarto de despejo: realização estética do fragmento. In. **XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências**. USP, jul 2008.

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.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 25 set. 2023.

_____. **Escritos de uma vida**. São Paulo: Polén Livros, 2019.

COLLINS, Patrícia Hill. Aprendendo o outsider within: a significação sociológica do pensamento negro. *Revista Sociedade e Estado* – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril, 2016.

CURIEL, Ochy. Construindo Metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Pensamento Feminista hoje: perspectiva decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares-** Cultura afro-brasileira. Brasília: Fundação Palmares/Minc, ano 1, nº 2005. Disponível em: <https://www.palmares.gov.br/> – Acesso em Ago. 2023.

_____. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Revista Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 17-31, 2º sem. 2009. Disponível em: > <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. < Acesso em 10 set. 2020.

GONZALES, Léila. Por um feminismo afro latino americano: ensaios, intervenções e diálogos. (Org.). Flávia Rios, Márcia Lima. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo: Elefante, 2019.

JESUS, Carolina Maria. **Quarto de Despejo: diário de uma favelada**. São Paulo: Abril Educação, 2013.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LUGONES, María. Rumo ao um feminismo descolonial. *Revista Estudos Feministas*, 2014, vol 22, 2020 Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/index>. Acesso em out, 2020.

_____. **Colonialidade e gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Pensamento Feminista hoje: perspectiva decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2020.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. **El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**, 2007. Disponível em: <http://www.decolonialtranslation.com/espanol/maldonado-colonialidad-del-ser.pdf>. Acesso em: Setembro, 2020.

MARTINS, Leda. A fina lâmina da palavra. **Revista O eixo e a roda**. Vol. 15, 2017. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/> Acesso em ago, 2023.

NATÁLIA, Livia. A poética da fome e a escrita da precariedade. **Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas**, n. 28, p. 111-122, jul./dez. 2017. Disponível em: <https://revistaveredas.org/> Acesso em ago, 2023.

OLIVEIRA, Maria Aparecida Cruz de. **Representações decoloniais: as meninas negras no romance afro-brasileiro contemporâneo**. 178 p. Tese (doutorado) - Universidade de Brasília- UnB, 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Quem tem medo do feminismo negro?** 1 ed.. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **Lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2019.

SPIVACK, Gayatri Chakravorty. **Pode um subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 133p.

WERNERCK, Jurema. **Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo**. Julho, 2016. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt->. Acesso em 28 ago. 2018.

Considerações sobre o conceito de (meta)autoficção em Tornar-se palestina, de Lina Meruane

Zuila Couto

E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele “outro” e umas às outras. E em espirais que se alargam, nunca retornamos para os mesmos lugares de infância onde o exílio aconteceu, primeiro nas nossas famílias, com nossas mães, com nossos pais. A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver.¹

O presente texto consiste em uma leitura da obra **Tornar-se palestina** (2019), da escritora chilena Lina Meruane, a partir do enfoque feminista decolonial. Compreendendo tal perspectiva não apenas como um método de análise, mas, primordialmente, como uma *práxis* a ser desenvolvida na construção de saberes mais plurais e inclusivos, a indagação que norteia o nosso trabalho é: de que maneira as estratégias de configuração do processo de escrita deflagram e questionam os mecanismos de dominação exercidos através da colonialidade?

Para responder a tal questionamento, seguimos um percurso metodológico demarcado pelas seguintes etapas: apresentação de um breve panorama da produção literária de mulheres na América Latina, especificamente

1 (Trecho de **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. (ANZALDÚA, 2000, p. 232)

no contexto do Chile; definição das bases epistemológicas e contribuições do feminismo decolonial no âmbito da crítica literária; apreciação crítica da obra, destacando o conceito de escrita (meta)autoficcional como ferramenta discursiva para uma prática alicerçada no exercício da decolonialidade.

Destacamos na construção do referencial teórico-metodológico dois pontos centrais: como os postulados do giro decolonial e dos feminismos críticos nos oferecem uma nova perspectiva de análise para entendermos de forma mais complexa as relações e entrelaçamentos de “raça”, sexo, sexualidade, classe e geopolítica (CURIEL, 2020, p. 121) e como se engendra o conceito de (meta)autoficção, compreendido como mecanismo que chama a atenção tanto para o fazer literário quanto para o sujeito desse fazer (BORGES, 2020, p.96).

Mulheres e literatura no Chile

Marcadamente reconhecida por sua tradição poética, em termos mais amplos, a literatura chilena figura no cenário da América Latina como um campo fértil e consolidado para a circulação de gêneros literários diversos e com destaque para a produção escrita por mulheres.

Em seu ensaio ***El otro alumbramento: mujeres escritoras en la literatura chilena*** (2008), a jornalista e editora, María Teresa Cárdenas, realiza um apinhado temporal, num esforço genealógico², cujos resultados apontam para as origens dessa produção no início do século XVIII, com os relatos de infância e da vida conventual das irmãs Úrsula Suárez e Tadea García de la Huerta. Ao longo do século XIX, são destacados os nomes de Mercedes Marín del Solar, considerada a primeira poetisa chilena, e Rosario Orrego de Uribe, identificada como primeira romancista. Chama a nossa atenção nesse ponto tanto a excepcionalidade de nomes femininos, quanto a distinta condição de privilégios de acesso à educação e aos espaços públicos, até então majoritariamente destinados aos homens.

É a partir do início do século XX que se pode observar uma maior constância e disseminação da escrita de mulheres. Darcie Doll Castillo, professora da Universidade do Chile, elabora um estudo mais detalhado, delimitando o recorte temporal da primeira metade do referido século, estabelecendo uma divisão em três grupos de escritoras: o das precursoras, o das modernas e o das profissionais. Vale destacar que sua opção metodológica se justifica pela

2 Essa tem sido uma estratégia bastante adotada pela crítica feminista, especialmente a partir da resignificação da proposta foucaultiana, para traçar perspectivas próprias e questionadoras do espaço androcêntrico. (Cf. DOLL CASTILLO, 2013, p. 24)

necesidad de continuar con la incorporación y sistematización de los componentes que permitan “situar” las particularidades y diferencias de las mujeres escritoras y avanzar en elementos para dar cuenta de sus procesos escriturales y considerar, además de los textos o las obras, las dimensiones que completan y complejizan la actividad de escribir. A ello se agrega la necesidad de considerar a las escritoras desde un punto de vista que destaque lo colectivo y no solo individualidades. (DOLL CASTILLO, 2013, p. 25)

As escritoras precursoras recebem tal denominação por constituírem um grupo que, a partir de elementos comuns, dão início a um aumento significativo das publicações de mulheres em livros e revistas nos primeiros anos do século XX, pavimentando um caminho que permite os avanços da geração posterior. Chamadas de modernas, as escritoras do segundo grupo, situado a partir da segunda década, são identificadas por assumirem a escrita já em um mais alto nível de especialização, tendo em vista a consolidação do campo literário. Por fim, as escritoras profissionais, cujas publicações são contadas a partir dos anos 30, pertencem ao grupo que dá conta de uma inscrição mais definitiva das mulheres no âmbito da literatura nacional, correspondendo a uma imagem mais específica de mulher profissional e independente.

Curiosamente, a década que corresponde aos anos 40 acaba sendo conhecida como período de “incubação”, visto que os esforços das mulheres nesse contexto estão, prioritariamente, voltados para a ação política. Dessa forma, não podemos deixar de destacar que este é um momento marcado pelas lutas feministas, alcançando seu apogeu em 1949 com a conquista do voto feminino. Importante considerar esse contexto, compreendendo a forma como

(...) interessa repensar una producción que, como signo de un tiempo de significativos cambios políticos y culturales, da lugar en los lenguajes estéticos y literarios a un campo de problemas propios de la subjetividad femenina, en la multiplicidad de sus dimensiones, haciendo posible su ingreso al orden de las representaciones simbólicas desde una narrativa que sume sus particularidades en situaciones expresadas colectivamente. (OLEA, 2010, p. 105)

Ao longo das décadas que sucedem a produção desses três primeiros grupos, já na segunda metade do século XX, é possível observar a estabiliza-

ção de projetos literários, cada vez mais maduros e com traços estéticos e temáticos em estreita relação. A esse respeito, Cárdenas (2008, p. 297) evidencia três aspectos principais: nos anos 50, a exploração de formas e temas mais audazes; nos anos 60, a intimidade das mulheres e o papel cada vez mais ativo que cumprem na sociedade; a partir dos anos 80, uma produção literária original, poderosa, incisiva e diversa em si mesma.

A síntese apresentada pela autora para identificar o tema central subjacente à escrita contemporânea das autoras chilenas é a sua relação com o poder, a saber

la relación de lo femenino con el poder, ejercido éste en la pareja, en la familia, en la sociedad, en el trabajo, en la política. Con mayor o menor precisión, las mujeres se abren a la escritura para articular una denuncia que tiene que ver con una revancha del género frente al silencio precedente, pero también con el ánimo de legitimar una mirada autónoma, distinta, sobre un mundo que antes sólo era explicado desde la mirada masculina. (CÁRDENAS, 2008, p. 297)

Desbravados os caminhos, designadas as bases peculiares de sua dicção, as escritoras chilenas buscam agora ampliar cada vez mais os espaços que ocupam na tradição literária do país. Situada a relevância da literatura escrita por mulheres no contexto do Chile, em suas raízes e constante transformação, entende-se o quanto cada uma dessas fases foi de suma importância para a consolidação das conquistas feministas no país. E é de posse desse entendimento que passamos agora a detalhar o nosso direcionamento epistêmico com os estudos decoloniais.

Contribuições do feminismo decolonial

Os estudos da crítica pós-colonial lançaram novas bases para a produção de conhecimento, questionando a imposição do paradigma das racionalizações modernas. O principal foco consistia em desconstruir o discurso de natureza hegemônica através do qual eram explicadas as relações de exploração e de desequilíbrio nas histórias das nações.

Stuart Hall, em seu livro **Da diáspora**, situa que os estudos pós-coloniais conceituam a colonização como um amplo evento de ruptura histórico-mundial, de modo que, é preciso que a entendamos para além do domínio direto de certas regiões pelas potências imperialistas. A partir de tal perspectiva, reforça que tal processo em sua totalidade (expansão, explo-

ração, conquista, colonização e hegemonia) é a base sobre a qual se erige a modernidade capitalista europeia (HALL, 2009, p. 109).

Esse olhar crítico diante da história da modernidade provoca um descentramento dos ideais civilizatórios e fomenta uma interrupção crítica quanto à narrativa historiográfica eurocêntrica, deslocando o sentido das relações verticais entre colonizadores e colonizados para ligações transversais globalizadas.

A esse respeito, Homi Bhabha enfatiza que as teorias críticas contemporâneas devem aprender com aqueles que foram expostos às sentenças históricas de dominação, diáspora e deslocamento. Para o autor

A perspectiva pós-colonial nos força a repensar as profundas limitações de uma noção “liberal” consensual e conluída de comunidade cultural. Ela insiste que a identidade cultural e a identidade política são construídas através de um processo de alteridade. Questões de raça e diferença cultural sobrepõem-se às problemáticas da sexualidade e do gênero e sobredeterminam as alianças sociais de classe e de socialismo democrático (BHABHA, 2013, p. 281).

Apesar de romper uma fronteira importante em relação ao fazer epistêmico homogeneizante de raiz iluminista, por si só, o arcabouço pós-colonial não contemplou determinadas especificidades da colonização na América Latina. Em consequência, acabou por incorrer em um esforço totalizante e abstrato que considerou como categorias secundárias, distinções fundantes das relações de poder que se estabeleceram além do atlântico.

Foi a partir dessa constatação que o grupo Modernidade/Colonialidade organizou, ao final dos anos de 1990, um coletivo de intelectuais latino-americanos dispostos a promover o chamado “giro decolonial”, que consistia em radicalizar o argumento pós-colonial, considerado imperialista pelo grupo, na direção de compreender a permanência da colonialidade global nos mais diferentes níveis da vida, de maneira pessoal e coletiva.

Em termos de operacionalização crítica, a tarefa dos estudos decoloniais seria a de fomentar a transmodernidade: um conceito que também deve ser entendido como um convite ao diálogo e não como um novo universal abstrato absoluto. Dessa forma, a transmodernidade consiste em pensar a modernidade/colonialidade de forma crítica, envolvendo uma ética dialógica radical e um cosmopolitismo decolonial crítico (MALDONADO-TORRES, 2007, p. 162).

Não obstante a recente organização do grupo, suas contribuições já são acentuadas, tendo em vista a produção expressiva no campo das leituras

analíticas, bem como o estabelecimento de uma agenda engajada, transdisciplinar, propositiva e programática. Do ponto de vista acadêmico, o pensamento decolonial problematiza a própria ideia de uma “identidade latino-americana”, ao descortinar as marcas de dominação incutidas nas interpretações orientadas por meio de uma episteme que subverta a lógica moderna.

O conceito de colonialidade, formulado pelo sociólogo Aníbal Quijano, explicita como os colonialismos históricos continuam exercendo uma dimensão constituinte das relações de dominação globais, codificadas como “raciais”, “étnicas”, “antropológicas” ou “nacionais” (QUIJANO, 1992, p. 437). Com base na noção de colonialidade, Mignolo (2017, p. 2) identifica a Matriz Colonial de Poder, que se sustenta a partir de quatro pilares, a saber: economia, autoridade, gênero e sexualidade, conhecimento e subjetividade. O controle desses pilares assegura, para além do contexto do colonialismo, a reprodução da colonialidade em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser.

A compreensão dessas estruturas não retira o valor cultural e simbólico compartilhado a partir das obras do cânone literário, mas nos leva a enxergar a urgência pela construção de um saber que não se pretenda totalizante, portanto, reducionista, mas que possa ir além dos termos de dominação, subvertendo a ordem e promovendo uma virada epistemológica.

A necessidade de construir um saber que de fato possa dialogar com a experiência dos significados da colonialidade já foi tematizada por teóricas como Breny Mendoza, Maria Lugones, entre outras, que em suas obras têm evidenciado a importância de uma perspectiva que situe as experiências de entrelaçamentos complexos. Yuderlys Miñoso esclarece a esse respeito que o feminismo decolonial percorre, revisa e dialoga com o pensamento e as produções que vêm sendo desenvolvidas por pensadoras, intelectuais, ativistas e lutadoras, feministas ou não, de ascendência africana, indígena, mestiça, popular, campesina, imigrantes racializadas, bem como as acadêmicas brancas comprometidas com a temática da subalternidade na América Latina e no mundo (MIÑOSO, 2020, p. 8).

Seguindo o movimento do giro decolonial, o feminismo latino-americano também passou a realizar novas proposições epistemológicas, pautando uma revisão radical das teorias feministas eurocentradas, o que inclui o fim da divisão entre teoria e ativismo. Se nas décadas de 1960-1990 o feminismo branco norte-americano e europeu foi incorporado com facilidade ao feminismo latino-americano, atualmente essa aceitação acrítica já não se dá de forma tranquila. A consciência da violência e opressão dos processos colonizadores faz surgir um campo de reflexão com o qual o feminismo passa a dialogar (HOLLANDA, 2020, p. 14)

Explicitar a necessidade de um feminismo decolonial decorre das lacunas que se interpoem entre as exclusões promovidas pelo feminismo branco do primeiro mundo e a decolonialidade que essencializa a perspectiva de gênero. María Lugones propõe um aprofundamento da discussão, caracterizando o sistema de gênero como colonial/moderno, tanto de maneira geral como em sua concretude específica e vivida. Essa análise permite enxergar a violência colonial em sua real profundidade; rastreando de maneira densa seu alcance destrutivo ao longo da história (LUGONES, 2019, p. 60)

Ochy Curiel corrobora esse pensamento, ao mostrar que a interpretação da realidade que nos envolve passa pelo entendimento de como a matriz de opressão atua em nossa própria vida, como somos afetadas por opressões como o racismo, a heterossexualidade compulsória, o colonialismo e o clasismo, com suas expressões estruturais, ideologias e aspectos interpessoais. Sendo assim, o cerne da crítica não incide necessariamente sobre categorias analíticas, e sim sobre realidades vividas que precisam de uma compreensão mais complexa acerca de como foram produzidas. Muito mais do que nos definir como negras, pobres, mulheres, precisamos buscar as raízes do que nos tornou racializadas, empobrecidas e sexualizadas (CURIEL, 2020, p. 154).

Em consonância com essa agenda, há um vasto conjunto de mulheres escritoras, ativistas, pensadoras que em seus trabalhos tematizam essas relações em suas teias de complexidade e configuram através de imagens, tanto metafóricas, quanto factuais, as marcas da colonialidade que permeiam seus universos ficcionais e autobiográficos. Podemos citar como exemplo a artista e ativista aymara, Julieta Paredes Carvajal (2020, p. 195), militante da luta antipatriarcal na américa latina. Ao defender a tese de que é preciso fortalecer nas comunidades o princípio do viver bem, ressalta a necessidade de compreender as relações coloniais, imperialistas e transnacionais, questionando teorias hegemônicas no âmbito internacional, que invisibilizam outras realidades e outras contribuições. Seguindo essa mesma linha, a pesquisadora argelina Marnia Lazreg (2020, p. 176) aponta como caminho a descentralização e a desracialização de si mesmo, para transcender o senso de regalias e poder alcançar o que é humano no coração da feminilidade através de culturas e raças.

Lina Meruane, autora da obra sobre a qual debruçaremos o nosso olhar a partir de agora, é signatária dessa tendência. Além de escritora, é também professora de Literatura latino-americana e estudos culturais na Universidade de Nova Iorque. Seu projeto literário contempla a escrita³ como

3 Recorro à ideia de Rancière, em seu livro **Políticas da escrita**, para quem “a literatura não existe nem como resultado de uma convenção nem como efetuação de um poder da linguagem. Ela existe na relação entre uma posição de enunciação indeterminada e certas

um ato político, cujos efeitos de sentido traçam um remanejamento entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem.

O imperativo de *volverse*

Escrita originalmente em espanhol, a obra da escritora e professora Lina Meruane tem alcançado ampla difusão, contando com traduções em inglês, italiano, português, alemão e francês. Aclamada pela crítica através dos prêmios **Anna Seghers** (Berlim, 2011), **Sor Juana Inés de la Cruz** (México, 2012) e **José Donoso** (Chile, 2023), possui em seu repertório livros de contos, **Las infantas** (1998) e **Avidez** (2020); romances, **Póstuma** (2000), **Cercada** (2000), **Fruta podrida** (2007), - e os já traduzidos para o português e publicados no Brasil – **Sangue no olho** (2018) e **Sistema nervoso** (2020); peça de teatro, **Un lugar donde caerse muerta** (2013). Entre os seus trabalhos de não ficção estão os ensaios **Viajes virales** (2012), **Contra os filhos** (2018) e os textos autobiográficos, **Tornar-se palestina** (2014) e **Señales de nosotros** (2023)⁴.

Embora possuam temáticas bastante distintas entre si, permanece nessas obras o mesmo traço de uma preocupação com a linguagem e a forma como essa pode vir a ocultar/revelar, instituir/destituir relações complexas entre os sujeitos. As ambivalências são signo fulcral dessas vivências: estar doente/sã; proceder do ocidente/oriente; ocupar posição privilegiada/subalterna.

Em **Tornar-se palestina** temos o registro em primeira pessoa do processo de identificação que se configura a partir de um movimento de retorno. É importante frisar a escolha pelo termo *volverse* no original, responsável por imprimir, já no título, essa dupla significação entre os movimentos de tornar e retornar. Mulher chilena, residente em Nova Iorque, com ascendência palestina: esses caracteres entram e saem de cena conforme são percorridos diferentes espaços. As tensões entre o resistir e identificar-se são apresentadas como uma experiência social de um sujeito que parece estar o tempo todo sendo confrontado em sua alteridade, seja do ponto de vista geográfico, religioso ou de gênero.

O texto é dividido em duas partes. Na primeira, que recebe o mesmo título do livro, são apresentadas as seções: a agonia das coisas, o chamado palestino e Palestina em pedaços. Seguindo uma ordem cronológica, a autora

fábulas que põem em jogo a natureza do ser falante e a relação de partilha dos discursos com a partilha dos corpos. (1995, p. 45)

4 Os títulos grafados em espanhol correspondem às obras que ainda não possuem traduções para a língua portuguesa publicadas no Brasil.

retoma alguns relatos de familiares, sobretudo de seu pai, para contextualizar a forte relação dos chilenos com a Palestina⁵. Na sequência, faz menção a um episódio fortuito, uma conversa com um taxista, que desencadeia uma reflexão a respeito da possibilidade de visitar a Palestina, conhecer a terra de seus ancestrais. Este pensamento, embora descartado a princípio, ressurgiu como uma ideia de publicação, cuja participação de Lina, inicialmente, estaria restrita ao campo editorial. Provocada mais uma vez por seus interlocutores, a escritora decide por embarcar de vez nessa jornada e deixar a sua Palestina por escrito. O registro de suas vivências e impressões durante a viagem encerram a primeira parte.

A escrita da segunda parte, que recebe o título de **Tornar-nos outros**, acontece após o retorno para Nova Iorque e carrega um tom mais ensaístico que narrativo. As memórias da viagem, os relatos dos familiares, os discursos oficiais, as análises empreendidas pelo amigo em Beit Jala: tudo era permeado pelos usos da linguagem. Por isso, a necessidade de refletir a respeito de como a linguagem havia sido, desde o princípio, arma fundamental nesta guerra. A autora evoca uma série de outros pensadores (Amós Oz, David Grossman, Susan Sontag) tanto do ponto de vista sociológico, quanto literário, para aprofundar a sua análise acerca de como os discursos de poder se estabelecem, também, a partir das políticas linguísticas. A quem é permitido nomear territórios, como as generalizações se configuram em estratégias de apagamento, de que forma se transmuta a ideia de luta pela libertação em ameaça terrorista e quais narrativas são convenientes aos interesses capitalistas.

Do ponto de vista literário, a escrituração do texto reverbera o teor fronteiriço da temática. Entre o relato e o ensaio; costurando memórias individuais e coletivas; recorrendo aos discursos acadêmico, jornalístico e ficcional; não podemos rotular a obra de forma estável, defini-la em um único gênero. Embora seja facilmente identificável a estratégia, amplamente utilizada na literatura contemporânea, de construir narrativas sob a ótica subjetiva, ultrapassa o caráter individual da experiência autobiográfica, nos termos em que esta tem sido observada na tradição ocidental⁶.

A esse respeito, é interessante retomar, ainda que de forma breve, a forma como essa noção singular de sujeito, forjada na modernidade, reverberou com uma certa unicidade na crítica literária. Desde Foucault, com

5 O Chile possui a maior comunidade palestina fora do mundo árabe - cerca de 450.000 a 500.000 pessoas (OLGUÍN; PEÑA, 1990, p.63).

6 Elaboraões teóricas da discussão a respeito das escritas de si já estão presentes nas obras de autores como Santo Agostinho, Montaigne e Rousseau, entretanto, por questões metodológicas optamos por um recorte mais restrito, tendo em vista a identificação específica com o tema tratado neste artigo.

suas considerações sobre a escrita de si, “como exercício pessoal feito por si e para si” (FOUCAULT, 1993, p. 151), e que tem como efeito o ato de “se mostrar, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro” (FOUCAULT, 1993, p.155); passando pela ideia de biografema, elaborada por Barthes (2005, p. 17), cujo sentido está vinculado a determinadas escolhas plausíveis, que embora tomem a vida como matéria, priorizam a singularidade da linguagem que dela advém. Essa mesma lógica subjaz aos conceitos de autobiografia e autoficção, postulados por Lejeune e Doubrovsky, respectivamente.

Acerca desses dois últimos conceitos, vale ressaltar a centralidade de quem escreve e a relação com o leitor. Nos termos de Lejeune, trata-se do pacto autobiográfico, a partir do qual se engendram as narrativas autobiográficas. Ainda segundo o autor

O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser. (Lejeune, 2014, p. 39)

Já o escritor e crítico Serge Doubrovsky, ampliando as possibilidades de pactos de leitura estabelecidos por Lejeune, introduz o conceito de autoficção para referir-se às obras cuja

narração não é uma cópia, ela é recriação de uma existência através das palavras, reinvenção da linguagem pelo Eu do discurso e seus Eus sucessivos. Por isso, é o modo ou modelo de narração que molda a ‘nossa’ vida. (Doubrovsky, 2011, p. 22).

Embora reconheçamos a pertinência dessas perspectivas, a abordagem realizada de forma exclusiva pela centralidade do sujeito não contempla a complexidade do exercício de escrita elaborado por Lina Meruane em **Tornar-se Palestina**. Por tal razão, a proposta de análise realizada por Telma Borges, em seu ensaio **Autoria e (meta)autoficção no século XXI** (2020) configurou-se como chave de leitura mais adequada para nossa leitura, tendo em vista que, além de considerar as contribuições teóricas dos estudos sobre a escrita de si e das estratégias metaficcionais, a autora parte de uma visão comprometida com a epistemologia decolonial, ao definir que

A experiência contada não é somente aquela colhida na substância da vida urdida no cotidiano, marcada por toda sorte de brutalidade de que foram vítimas, mas também aquela que resultou na superação dessa violência e seu reposicionamento no mundo como sujeito de seu próprio discurso. Daí a importância de narrarem em primeira pessoa, haja vista que essa categoria narrativa é aqui compreendida como um mecanismo de descolonização do discurso patriarcal, pois essas mulheres podem falar por si; não necessitam mais que falem por elas. (BORGES, 2020, p. 99)

Em termos mais operacionais, o conceito de (meta) autoficção pode ser entendido como um processo de escrita que chama a atenção tanto para o fazer literário quanto para o sujeito desse fazer. Borges enfatiza que

a (meta)autoficção como um procedimento próprio de suas narrativas deve ser vista como um recurso que engendra a consciência da escrita e a necessidade de nela cifrar vestígios da vida, de modo que o pacto de leitura seja ambíguo ou uma mirada estrábica, olhar requisitado para aquele que se compromete a ver não só o processo de escrita, mas fragmentos do sujeito da escrita que ali se inscreve. (BORGES, 2020, p. 105)

Com base nesse enfoque, retornamos ao texto literário para apreciar como esse procedimento pode ser percebido através de quatro elementos que norteiam toda a construção narrativa, são eles: a identificação de quem escreve, a explicitação de uma consciência teórica acerca da escrita, a exposição do processo e a ênfase para a relevância da partilha.

Já nas primeiras páginas, Meruane faz questão de apresentar-se ao leitor como sujeito da escrita, contudo a construção desse **eu** só se sustenta em relação ao **nós** que a antecederá. Sua relação com a Palestina não é apenas sua, dito de outra forma, não é sequer uma demanda sua, pelo menos *a priori*. Ao se instituir como sujeito de uma busca pelo retorno, faz questão de enfatizar a ancestralidade que a impele a tal jornada.

Retornar. Este é o verbo que me assalta toda vez que penso na possibilidade da Palestina. Digo para mim mesma: não seria um regresso, apenas uma visita a uma terra em que nunca estive, da qual não tenho uma única imagem própria. A Palestina sempre foi para mim um rumor de fundo, uma história a qual recorrer para salvar da extinção uma origem compartilhada. Não seria um retorno meu. Seria um retorno emprestado, um regressar no lugar

de outro. De meu avô. De meu pai. Mas meu pai não quis pôr os pés naqueles territórios ocupados. Só se aproximou da fronteira. (MERUANE, 2019, p. 13)

Entrelaçado ao registro das memórias e dos fatos ocorridos ao longo de sua estadia na Palestina, vem à tona sua reflexão sobre a importância do fazer literário e o papel da linguagem na compreensão de uma realidade extremamente complexa. Entendendo seus limites, mas sem abdicar da potência que a linguagem possui diante do enfrentamento à questão política. A consciência teórica dessa condição é marcadamente expressa no trecho

A literatura se distancia da vulgaridade comum dos discursos prontos e, dessa maneira, constitui em si mesma um ato de resistência ou de rebelião ou de amotinamento contra as formas dominantes porém redutoras, banalizadas e hiperbólicas da expressão política. (...) É preciso quebrar, com a linguagem, a sufocante dicotomia a que o discurso político nos submete, um discurso que intensifica dramaticamente as posições binárias (contra o inimigo, contra o traidor) quanto mais prolongado for o conflito. O pobre idioma da dicotomia acaba substituindo toda complexidade e todo pensamento crítico. Talvez este seja o único compromisso possível. O de trabalhar contra a generalização, contra a conversão a estereótipos e o jorro de opiniões que aniquilam a verdade. (MERUANE, 2019, p. 189)

Por reiteradas vezes, a narração de determinados episódios é permeada por reflexões acerca do ato de nomear. Podemos citar como exemplo os tópicos **fundação léxica** e **palavras proibidas**. No primeiro deles, é descrita a estratégia utilizada durante a fundação do Estado de Israel quanto à substituição de nomes dos lugares como forma de estabelecer um novo espaço. A afirmação ideológica de propriedade e pertencimento para os judeus consistiu basicamente no apagamento das designações árabes anteriores. No segundo, debruça-se sobre a forma como o termo *nakba*⁷, que diz respeito ao despejo e expulsão do povo palestino de seu território, foi completamente ofuscado pela expressão independência israelense. Em ambos os casos, percebemos como a palavra sempre se constituiu como reforço bélico desse conflito. Diante dessa constatação, a escrita incorpora o

7 Ou ainda *al-nakba*, catástrofe de 1948. Diz respeito à expulsão definitiva por decreto, de cerca de setecentos e cinquenta mil árabes que passaram, eles e seus descendentes, à condição de eternos refugiados. (Meruane, 2019, p. 136)

mecanismo metaficcional como recurso para desnudar as bases em que se sustentam as pretensas “verdades” da linguagem. No trecho a seguir, temos um exemplo da utilização desse recurso.

Lembrei que, debaixo dessas contraditórias areias, jaz enterrada a realidade, mas a escrita afunda toda vez que empreendemos o ato delicado de lhe dar um nome. As palavras são a substância esquiada do mundo que imaginamos, pensei comigo, contrariada entre livros abertos e jornais espalhados. Eram palavras escolhidas, voltei a pensar, enquanto desenhava círculos vermelhos em volta de algumas, enquanto extraía daqueles livros e as anotava no meu caderno. Palavras postas a serviço de um relato deliberado que às vezes iluminava, mas que frequentemente encobria o que no fundo estava acontecendo. **Com aprendida desconfiança eu empreendo, então, outra vez de próprio punho, a lenta glosa da linguagem deste conflito. Com a convicção de que toda palavra é uma bandeira içada acenando aos sábios e aliciando os incautos.** Partindo dessa certeza, é essencial que eu pare diante de cada uma delas e as abra com cuidado, examine-as por dentro e por fora, tente compreender quais as dores que carregam, quais os esquecimentos. São tenazes, entretanto, as palavras do confronto entre israelenses e palestinos. Endureceram-se nas necessidades de ataque e defesa e justificativa. Estão envoltas numa armadura e perderam a alma: são palavras com profundas sequelas, que resistem a mostrar-se por inteiro. É preciso detonar seu explosivo, penso. Procurar seus estilhaços entre os escombros e voltar a lê-las, já em pedacinhos, imaginando que tipo de feridas causam suas fagulhas mesmo quando nos encham de indignação, de assombro, de silêncio. (MERUANE, 2019, p. 112, grifos meus)

A despeito de seus contornos inescapáveis, há que se desconfiar sempre da linguagem, pois, é a partir deste movimento que se torna possível transpor os limites impostos pelo discurso oficial. A força bélica que institui os limites do território, quem pode ou não ocupá-lo, também se manifesta na política linguística pelo estabelecimento de uma narrativa de prestígio em detrimento do silenciamento. Território e espaço são fixados de acordo com interesses, de modo que, aqueles que não atendem a estas demandas passam de imediato à categoria de inimigo. Neste ponto, é pertinente pensar mais uma vez a imagem da fronteira, tão cara à questão Palestina, mas também muito forte no pensamento desenvolvido pela escritora chicana e ativista política Gloria Anzaldúa.

Las fronteras están diseñadas para definir los lugares que son seguros y los que no lo son, para distinguir el *us* (nosotros) del *them* (ellos). Una frontera es una línea divisoria, una fina raya a lo largo de un borde empinado. Un territorio fronterizo es un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linde contra natura. Está en un estado constante de transición. Sus habitantes son los prohibidos y los baneados. (Anzaldúa, 2020, p.51)

Ao problematizar a questão da fronteira, borrar os seus contornos, evidenciar seu caráter político, tanto Anzaldúa quanto Meruane processam, por meio da escrita, a relevância da partilha no conjunto da luta política. Não se trata de uma estratégia única e definitiva, pelo contrário, ao expor a fragilidade e limitação da linguagem, é que se evoca a urgência de tomadas de posição nas mais diferentes esferas, a saber, no campo político, econômico, midiático, entre outros. Ainda que não seja suficiente para encaminhar soluções, a literatura pode se constituir como espaço para desestabilização dos discursos que se pretendem absolutos.

É relevante compartilhar os registros dissidentes, as narrativas que percorrem caminhos distintos pois elas preenchem espaços de silenciamento, ainda que com palavras, ocupam espaços negados, instituem o que Meruane entende sob o signo do comprometimento, ao dizer que

Quando me propus a desnudar cada palavra e escancarar sua alucinada obscenidade. Quando acolhi certas formas de dizer as coisas para proteger seu sentido ameaçado e restituir significados que foram deslocados, como se também não tivessem mais direito de retorno. **Eu me comprometi quando me impus a examinar a gramática dos silêncios que deixam em branco as páginas necessárias para enfrentar este conflito, esta crise.** Quando comecei a pensar, incessante e obsessivamente, na transformação da realidade que certas palavras tinham levado a cabo, todas juntas, todas separadas, ao longo de décadas. Cada palavra tornando-se parte de um complexo sistema que estrutura a maneira como entendemos a história palestina e a contamos. Seus atributos morais. Seus subentendidos ideológicos, mobilizados para servir às projeções e aos projetos do poder. Já não dá para voltar atrás, para voltar-se a alguém em busca de reforços: cada palavra é um muro alto e liso que exige ser botado abaixo, ainda que a granada que o destrói possa explodir na mão

que escreve. O dedo sobre a tecla. O pino que se puxa antes do lançamento. (MERUANE, 2019, p. 190, grifos meus)

O imperativo por comprometer-se é o que mais salta aos nossos olhos ao longo de toda a leitura da obra. Por isso a opção por uma escrita (meta)autoficcional institui-se não como mero recurso retórico para a espetacularização do sujeito, tão comum na sociedade ocidental contemporânea; o que vemos nesta narrativa aproxima-se muito mais de uma *práxis* feminista decolonial, no sentido em que não se submete aos limites estanques definidores do fazer literário ou do ativismo político. Em um dos diálogos com o amigo escritor, há uma passagem bastante simbólica dessa condição de *amasiamiento*⁸, vivenciada pelos palestinos que ainda resistem em morar no seu território de origem. Em uma atitude propositiva, diante dos horrores e violências enfrentados, a constatação a que se chega é a de que “felizmente, a realidade é muito mais rica e complexa do que esses discursos, e as pessoas continuam estando vivas e continuam sendo imprevisíveis e incontroláveis. (Meruane, 2019, p. 43)

Reafirmar a imprevisibilidade e o caráter incontrolável da vida constitui-se como uma dicção que se afasta da condição em que os sujeitos são vistos apenas como objetos da dominação. Ainda que a posse da terra, as casas, as portas tenham sido perdidas, a diáspora palestina tem como símbolo de sua resistência a imagem de uma chave. Uma chave que reitera a ideia de pertencimento, que evoca a possibilidade do retorno.

Das (im)possibilidades de (re)tornar

Sem a pretensão de dar essa breve discussão como encerrada, parece-nos mais apropriado empreender novamente um movimento de retorno. Não por acaso, a epígrafe que abre o nosso texto faz menção ao caráter ambivalente da escrita: sua potência tanto para o desvelamento quanto para a proteção. É nesse contexto que a literatura produzida por mulheres no sul global tem se constituído como um espaço para resistência e enfrentamento.

8 Conceito desenvolvido por Anzaldúa no texto *La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência*. Para a autora, o trabalho da consciência mestiza é o de desmontar a dualidade sujeito-objeto que a mantém prisioneira, e o de mostrar na carne e através de imagens em seu trabalho de que maneira a dualidade pode ser transcendida. Afirma: soy un amasamiento, sou um ato de juntar e unir que não apenas produz uma criatura tanto da luz como da escuridão, mas também uma criatura que questiona as definições de luz e de escuro e lhes dá novos significados. (Anzaldúa, 2019, p. 327).

Espaço que se constitui na e pela coletividade, razão pela qual consideramos importante situar a obra de Lina Meruane em meio a uma tradição consolidada da escrita de mulheres no Chile. Esta produção, a cada geração, tem ampliado os horizontes e as possibilidades de inserção das mulheres na luta pela garantia de direitos sobre seus corpos, suas maneiras de ser e existir no mundo.

A ampliação dessas ações passa também pela compreensão da necessidade de construir saberes a partir de suas experiências, suas visões de mundo. Essa tarefa passa necessariamente pelo entendimento de que são necessárias novas epistemologias, capazes de abarcar as complexas relações que extrapolam a lógica moderna e seu discurso de dominação, travestido de verdade científica.

Buscamos demonstrar com essa análise que a crítica literária e seu arcabouço teórico também são um espaço de disputa para o feminismo decolonial, visto que os conceitos e as categorias com as quais se processam as leituras dos textos literários podem ser revistos, expandidos ou até mesmo substituídos.

Esperamos ter elucidado a partir da leitura de **Tornar-se Palestina**, como o conceito de (meta)autoficção, elaborado por Telma Borges, apropriou-se dos postulados da crítica de tradição europeia, mas a eles incorporou as contribuições dos estudos decoloniais, forjando uma interpretação que não se contenta com a visão isolada e narcísica do sujeito. Tornar-se Palestina não diz respeito apenas ao reconhecimento de um adjetivo gentilício, não se trata de uma condição individual. Antes, (re)tornar à Palestina substantiva, maiúscula, é um trajeto a ser feito em comitiva e por vários passos.

Referências

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/ La Frontera: The New Mestiza**. Madrid: Capitán Swing Libros, 2020.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução Édna de Marco. **Estudos feministas**. Ano 8. 1º Semestre 2000. p. 229-236

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BORGES, Telma. Autoria e (meta) autoficção no século XXI. MITIDIERI, André Luís; CAMARGO, Fábio Figueiredo; SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira (Orgs.) **Revisões do cânone: estudos literários e teorias contra-hegemônicas**. Uberlândia (MG): O sexo da palavra, 2020.

CÁRDENAS, María Teresa. El otro alumbramiento: mujeres escritoras em la literatura chilena. **Revista UNIVERSUM**. n. 23.V. I. Universidad de Talca, 2008. p. 289-298.

CARVAJAL, Julieta Paredes. Uma ruptura epistemológica com o feminismo ocidental. In: **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 194-204.

CURIEL, Ochy. Construindo metodologias feministas a partir do feminismo decolonial. In: **Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 194-204.

DOLL CASTILLO, Darcie. Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción. **Taller de Letras**. N.54. Universidad de Chile, 2014. p. 23-38.

DOUBROVSKY, Serge. “C’est fini. Entretien réalisé par Isabelle Grell”. In: Forest, Philippe. **La Nouvelle Revue Française**. Je & Moi. Paris: Gallimard, n° 58, 2011.

DOUBROVSKY, Serge. “O último eu”. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-126.

FAEDRICH, Ana. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira. **Itinerários**, Araraquara, n. 40, p. 45-60, jan/jun. 2015. Disponível em: <http://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewfile/8165/5547>. Acesso em 24/02/2023.

FAEDRICH, Anna. **Teorias da autoficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2022.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editora Veja, 1993. p. 129-160.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. I. ed. atualizada. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org). **Pensamento feminista hoje:** perspectivas decoloniais. I. ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LAZREG, Marnia. Decolonizando o feminismo (mulheres argelinas em questão). In: **Pensamento feminista hoje:** perspectivas decoloniais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 172-190.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico.** De Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria G. Noronha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. (org). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago & GROSFOGUEL, Ramon (coords.) **El giro decolonial:** reflexiones para una diversidad epistêmica más allá del capitalismo global. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

MERUANE, Lina. **Tornar-se Palestina.** Tradução Mariana Sanchez. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais.** V. 32. n.94, e329402. Epub June 22, 2017.

MIÑOSO, Yuderlys Espinosa. **Sobre por que é necessário um feminismo decolonial:** diferenciação, dominação constitutiva da modernidade ocidental. MASP Afterall, 2020.

OLEA, Raquel. Escritoras de la generación del cincuenta. Claves para una lectura política. **Revista UNIVERSUM.** n.25. v. 2. Universidad de Talca, 2010. p.101-116.

OLGUÍN, Myriam.; PEÑA, Patricia. **La inmigración Árabe en Chile.** Santiago: Eds. Instituto Chileno-Árabe de Cultura, 1990.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. In: BONILLO, Heracio (comp.). **Los conquistados**. Bogotá: Tercer Mundo Ediciones; FLACSO, 1992, p. 437-449.

RANCIÈRE, J. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 1995.

Clube do Conto da Paraíba: memórias e reexistência

Maria Déa Limeira Ferreira dos Santos

*eu vou continuar indo
ao que queima
vingando
os frutos não vingados
como vingam as folhagens
fincadas no meu dorso
na frente e no verso
eu vingo de novo
está traçado
no meu corpo
eu estou só começando*
Danielle Magalhães

O presente texto é parte dos estudos que realizo no Doutorado em Letras (PPGL/UFPB), no qual estou pesquisando sobre o Clube do Conto da Paraíba, sob a orientação de Ana Cristina Marinho.

Em *Pedagogia da Esperança*, Paulo Freire reflete sobre os diversos processos que vão compondo a nossa existência e que, quase sempre, vão se desconectando ao longo do caminho em virtude de uma dinâmica que concorre para uma fragmentação da vida, fazendo com que tenhamos uma percepção também fragmentada dos processos nos quais estamos inseridos. Dessa forma, Freire chama a atenção para a importância de estarmos buscando essas conexões:

Às vezes nós é que não percebemos o “parentesco” entre os tempos vividos e perdemos assim a possibilidade de “soldar” conhecimentos desligados e, ao fazê-los, iluminar com os segundos, a precária claridade dos primeiros (FREIRE, 1992, p. 19).

Pesquisar sobre o Clube do Conto da Paraíba me leva a olhar, inicialmente, para o meu próprio existir, para uma rede de balanço onde, criança pequena, eu ouvia as histórias contadas pela minha mãe, memórias de encantamento e dores. Imergindo nessas memórias, vou procurando entender o parentesco entre os tempos vividos da criança que ouvia essas narrativas e da mulher adulta que vivenciou a trajetória da sua mãe ao longo do tempo (com suas dores e delícias), inclusive acompanhando-a na fundação e participação assídua no Clube do Conto da Paraíba.

Tomando como base os diversos estudos que tenho realizado, o meu olhar para essas memórias foi alargado para novas compreensões acerca do pensamento decolonial e suas relações globais e locais. Trazer para esta pesquisa alguns aspectos sobre a ideia de vingar¹, no sentido não apenas da vingança, mas daquilo que vinga, também trouxe novos entendimentos com relação à importância de se construir objetivos e categorias que desestabilizem esse sistema-mundo, construindo outras epistemes e outros modos de reexistir, contrários ao paradigma da violência e do apagamento que o sistema-mundo moderno colonial impôs.

O Clube do Conto surgiu no ano de 2004, inicialmente a partir de uma lista de discussão na Internet. Ao longo do tempo, os encontros passaram a acontecer presencialmente, nas tardes de sábado, em um Café no Shopping Sul, no bairro dos Bancários, em João Pessoa/PB, para o compartilhamento de textos escritos pelas pessoas participantes. Nesse nascedouro, estavam Dôra Limeira (minha mãe), Maria Valéria Rezende, André Ricardo Aguiar, Ronaldo Monte, Geraldo Maciel e Antônio Mariano.

E tudo começou assim, como na Idade Média, quando os povos se reuniam ao redor do fogo. Também como faziam os hippies e os índios, na canção de Rita Lee. A produção aqui reunida borbulha no espelho d'água de um caldeirão de motivos para ancorar nossos mais sinceros sorrisos. Sejamos, pois, razão e consequência desta chama! Porque como dizia Roland Barthes, “a literatura contém muitos saberes”. (SIQUEIRA, 2008, p. 7).

Ao longo desses vinte anos, mais de mil narrativas já foram escritas e o Clube do Conto tem sido um importante espaço para muitas pessoas que desejam estar nesse exercício de escrever, propondo temas, compartilhando

¹ Tomei conhecimento sobre essa categoria nas aulas da disciplina “Tópicos especiais em estudos decoloniais e feministas”, ministrada pela professora Moama Marques Lacerda no semestre 2023.I do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Nas referências desse capítulo indico um texto da professora que apresenta e discute o conceito de vingar.

do seus textos, dividindo as experiências de ler, ouvir e comentar. O Clube tem três antologias publicadas. São elas:

- Histórias de Sábado, lançada em 2008, com 38 contos de 19 autorias, sendo 11 homens e 4 mulheres. A saber: André Ricardo Aguiar, André R. Dias, Antônio Mariano, Carlos Cartaxo, Cláudio José Rodrigues, Dira Vieira, Dôra Limeira, Geraldo Maciel, Joana Belarmino, José Laudelino de Menezes Neto, Maria Valéria Rezende, Raoni Xavier, Roberto Menezes, Ronaldo Monte, Waldir Pedrosa Amorim.

- Contos de Sábado, lançada em 2012, com 57 contos de 19 autorias, sendo 10 homens e 9 mulheres. A saber: Alfredo Albuquerque, André Ricardo Aguiar, Carlos Cartaxo, Dôra Limeira, Jéssica Mousinho, Joana Belarmino, Joedson Adriano, Laudelino Menezes, Luciana Silveira, Maria Valéria Rezende, Norma Alves, Raonix, Regina Behar, Regina Lopes Maciel, Roberto Menezes, Romarta Ferreira, Ronaldo Monte, Sérgio Janma, Wander Shirukaya.

- Porque Hoje é Sábado, lançada em 2022, com 35 contos de 20 autorias, sendo 10 homens e 10 mulheres. A saber: Ana Lia Almeida, André Ricardo Aguiar, Antônio Mariano, Clarissa Moura, Joedson, Jon Moreira, Laudelino Menezes, Luciana Silveira, Maria Valéria Rezende, Norma Alves, Regina Behar, Roberto Menezes, Romarta Ferreira, Sérgio Janma, Suênia Amani. Além dos contos póstumos de: Dôra Limeira, Geraldo Maciel, Ronaldo Monte, Suênia Souza, Waldir Pedrosa.

O Clube do Conto tem sido uma referência para a literatura da nossa cidade e tomar contato com os diversos sentidos do **vingar** também me ajuda a construir uma compreensão de vozes, desejos, angústias, esperanças que desaguarão nos encontros e nas produções do Clube, pois, concordando com Evaristo, “escrever é uma busca por se inserir no mundo com as nossas histórias, com as nossas vidas, que o mundo desconsidera. Escrivência não está para a abstração do mundo, e sim para a existência, para o mundo-vida” (EVARISTO, 2010, p.35). Nessa direção, corroboro com a ideia de que buscamos modos de vingar todos os dias.

Ao longo dos estudos, tenho revisitado alguns aspectos desta pesquisa, acessando memórias que permearam a minha história de vida e que, por muito tempo, me fizeram olhar o feminino enquanto lugar de sofrimento, de opressão, de silenciamentos, traições. Um lugar marcado por mulheres asoberbadas, culpadas, subservientes, invisibilizadas, carentes, tristes. Desde criança, vivenciei diversos problemas relacionados à condição da mulher numa sociedade machista, capitalista e profundamente marcada pelas desigualdades sociais e fiz muitos questionamentos à minha mãe, Dôra Limeira,

sobre as diversas questões que permeavam essas relações e que seguem refratadas em sua produção literária. Hoje, com a maturidade, com as minhas próprias vivências e dificuldades como mulher adulta nesse contexto e com uma compreensão epistemológica sobre essa realidade, outras leituras vão sendo descortinadas acerca dessa nossa teia de relações pautadas nas muitas formas de opressões do patriarcado.

Percebo, como filha de uma integrante do Clube do Conto, que sua produção literária atua, igualmente, no campo do que Lugones entende por “proliferação relacional subjetiva/intersubjetiva de libertação” e resistência (LUGONES, 2014, p.939-40), aspectos que também se notam nos depoimentos de outras pessoas integrantes do Clube do Conto a partir de perspectivas e vivências distintas. Tomar contato com as recentes leituras e estudos aguçou minha percepção acerca de estarmos, como aponta María Lugones, “nos movendo em um tempo de encruzilhadas, de vermos umas às outras na diferença colonial construindo uma nova sujeita de uma nova geopolítica feminista de saber e amar” (LUGONES, 2014, p. 950 /951).

Estudar e pensar a categoria **Vingar** enquanto reparar, punir, retaliar, fazer justiça, (fazer) crescer, permanecer, prosperar, (en)lutar, re-escrever a história, elaborar arquivos, entre outros, trouxe novos rebuliços para uma maior compreensão desses múltiplos sentidos do vingar que motivam esta pesquisa e que me levam para novos lugares da minha história.

O conto “Olhos D’água” e as escrevivências de Conceição Evaristo também me levaram para as muitas águas dos olhos da minha mãe e para as minhas próprias águas. Hoje mergulho e reescrevo minhas águas como forma de vingar.

Uma noite, há anos, acordei bruscamente e uma estranha pergunta explodiu de minha boca. De que cor eram os olhos de minha mãe? Atordoada, custei reconhecer o quarto da nova casa em eu que estava morando e não conseguia me lembrar de como havia chegado até ali. E a insistente pergunta martelando, martelando. De que cor eram os olhos de minha mãe? Aquela indagação havia surgido há dias, há meses, posso dizer. Entre um afazer e outro, eu me pegava pensando de que cor seriam os olhos de minha mãe. E o que a princípio tinha sido um mero pensamento interrogativo, naquela noite se transformou em uma dolorosa pergunta carregada de um tom acusativo. Então eu não sabia de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, 2016, p.11)

Eu sei a cor dos olhos da minha mãe. Mas, muito da alma da minha mãe, que atravessa os seus contos, eu sempre fiz questão de não ver. Sempre fiz leituras muito superficiais das suas produções, porque lá estão muitos frutos não vingados, lá está um vingar carregado de dores nossas.

Mesmo acompanhando-a algumas vezes nos encontros do Clube do Conto, mesmo ajudando nos processos de publicação e lançamento dos seus livros, ainda assim, sempre tive dificuldade para ler *as coisas* que a minha mãe escrevia, porque eu sabia que, de uma forma ou de outra, eu encontraria nossas feridas abertas. E me faltava coragem para me ver nessas histórias. Hoje, vivenciando muitas curas, quero, como forma de vingar, ler a alma da minha mãe.

Assim, trazer a história do Clube do Conto a partir dos diversos sentidos do vingar enriquece o olhar na perspectiva decolonial, com uma maior compreensão sobre o Clube nesse contexto de práticas cotidianas que buscam formas para ir se contrapondo a essa vida pautada no individualismo e na competitividade, tão propagada pela lógica do poder econômico. Em contraposição à lógica do capital, do ter sobre o ser, vamos encontrar muita força em ajuntamentos nos quais as pessoas se organizam para dar sentido ao cotidiano, procurando, de alguma forma, mostrar quem são para si mesmas nessa boniteza de ser gente, nas suas *escrevivências*. Portanto, a proposta de uma cartografia poético-afetiva do Clube do Conto envolve, igualmente, uma dinâmica de reconhecimento de autorias e vozes literárias plurais que interrogam, pelo trabalho com a linguagem, a lógica das colonialidades (MALDONADO-TORRES, 2008).

Para a construção dessa cartografia poético-afetiva, pretendo lançar mão dos estudos decoloniais e feministas, a partir de categorias como *escrevivência* e memória, construindo uma compreensão acerca das dimensões plurais do feminino, de uma nova geopolítica feminista, buscando entender os engendramentos dessas relações nas quais as pessoas se encontram para recriarem suas próprias tessituras, se apropriando da vida, da escrita.

Para esse início de conversa, apresento dois contos, um de Dôra Limeira (já falecida) e um de Maria Valéria (fundadora e integrante do Clube do Conto).

Maria das Dores Limeira Ferreira dos Santos, Dôra Limeira, nasceu em João Pessoa, no dia 21 de abril de 1838 e faleceu no dia 04 de agosto de 2015. É uma das fundadoras do Clube do Conto. Publicou seu primeiro livro em 2003, aos 65 anos, o livro de contos “Arquitetura de um Abandono”, o que lhe valeu o prêmio de Revelação Literária/2003 num certame promovido pelo jornal local Suplemento Literário Correio das Artes. Nos anos seguintes publicou mais cinco livros de sua autoria: *Preces* e *Orgasmos dos Desvalidos*

(2005); O Beijo de Deus (2007); Os Gemidos da Rua (2009); Cancioneiro dos Loucos (2013) e O Afetuoso Livro das Cartas (2015). Tem seus contos publicados nas três antologias e nas “Atas” do Clube do Conto.

Maria Valéria Rezende nasceu em Santos, em 1942, naturalizada paraibana desde 1976, educadora popular, começou a publicar ficção às vésperas de fazer 60 anos. Em 2001 lançou o seu primeiro livro de ficção, “Vasto Mundo”. É também autora de “O Voo da Guará Vermelha”, “Modo de apanhar pássaros à mão”, “Quarenta Dias” (vencedor do Jabuti/2015), “Outros Cantos” (vencedor dos prêmios Casa de las Américas e Jabuti/2016) e “Carta à rainha louca”.

O conto “Dores e lascívia de um aprendizado”, de Dôra Limeira, narra as lembranças de uma jovem que, aos 18 anos de idade, se deixa seduzir por um homem. Entre palavras, carinhos e todo um ritual, minuciosamente detalhado, diante da degustação de um vinho, terminam indo juntos para uma noite numa pousada. O rapaz vai embora para outro país no dia seguinte e nunca mais volta.

Hoje em dia, sempre que passa em frente à Pousada Dominox, a moça sente o entre pernas se inflamando. Que vontade de degustar um vinho. Mas dá-se conta que oito anos são transcorridos desde aquela noite na Pousada Dominox. Ela afasta os seus tolos pensamentos e se apressa. O marido e os dois filhos a esperam em casa” (2012, p.61)

Apesar de agora, após oito anos, a jovem estar nas atribuições de mãe, esposa e dona de casa, situação que distancia dos prazeres diversos a grande maioria das mulheres, de algum modo ela se vinga das pressas e obrigações dessa rotina, desacelera, observa a pousada e sente no seu corpo a dimensão do prazer e do erotismo nas suas lembranças daquele caso fortuito, e, com o entre pernas se inflamando, deseja uma taça de vinho.

A narrativa dialoga com a ideia de vingar enquanto

Um exercício de fazer vingar o que não vinga, de traçar, na perda, um território inédito, atravessado pela intercessão de espaços, tempos e corpos diferentes, de tentar traçar um contorno impreciso, um esboço, seguindo os rastros disso que está sempre na iminência do fim ou do que não chegou a nascer; ou, ainda, quando o que mal nasceu diz tanto do que “acabou de nascer” como do que “nasceu mal”, não vingado, ou seja, quando o “cedo demais” e o “tarde demais” se aproximam. (MAGALHÃES, 2021, p.6)

O conto “A chave”, de Maria Valéria Rezende, é protagonizado por Marina, uma aeromoça recém-casada, que vive sendo importunada, no cotidiano do seu trabalho, pelo assédio de passageiros dos voos. Em um desses dias, os assédios se deram por dois passageiros, no mesmo voo, um na fila da frente e o outro na cadeira ao fundo do avião. “Marina vai levando como pode, escapando por pouco das palmadas na bunda, cada um mais enxerido do que o outro”. (2012, p. 107) O conto narra com detalhes o grande incômodo vivenciado por Marina e o seu esforço para manter a postura e até o sorriso final.

De repente, ao passar junto do passageiro da primeira fila, sente uma mão metendo-se no bolso do seu avental. Escapa com um movimento rápido, mas sente que leva alguma coisa no bolso. Cheia de curiosidade vai até à cabine da tripulação, puxa do bolso um envelope, abre-o e encontra um cartão com um endereço em Paris e uma chave. O primeiro movimento é indignação, ora veja! Que sujeitinho atrevido e mal-educado, desta vez vou... Mas uma ideia luminosa lhe cruza a mente e, sem hesitar, lança um sorriso feliz ao tipo que lhe deu a chave, caminha decidida até à cauda do avião, deixando cair, discretamente, o envelope com seu conteúdo junto ao engraçadinho das últimas filas. Daí em diante, foi só aproveitar o fim da viagem, exibindo um sorriso radiante que só se igualava aos que ostentavam os dois passageiros que se achavam premiados. A chefe da equipe ainda lhe diz que não devia mostrar tanto assim sua alegria de recém-casada, que a vida particular de uma profissional do ar deveria permanecer em terra, mas é impossível disfarçar o gosto da vingança. (p. 107-108)

O conto “A Chave” traz um vingar explícito, no sentido de revidar, reparar, punir, retaliar. Nos remete também ao sentido de “virar a chave”, quando ela, ao invés de deixar para lá ou revidar com irritação (o que não é permitido na sua profissão), resolve tramar essa vingança a ambos os homens. “Então, vingar e fazer o próprio corpo é vingar e fazer vingar muitos outros próximos ou iguais” (MARQUES, 2023).

Os dois contos, compõem a segunda antologia do Clube do Conto (2012). Este corpus foi escolhido a fim de mostrar como as referidas autoras constroem suas narrativas sobre os desafios de um feminino historicamente oprimido, ao mesmo tempo em que dão voz e fazem vingar as dores desse feminino, as diferentes opressões provocadas contra todas as mulheres pelo machismo e pelas variadas formas de violência que continuam a incidir especialmente sobre os corpos femininos.

Referências

CLUBE DO CONTO DA PARAÍBA, Histórias de Sábado. João Pessoa: Funjope, 2008.

CLUBE DO CONTO DA PARAÍBA, Contos de Sábado. João Pessoa: Funjope, 2012.

CLUBE DO CONTO DA PARAÍBA, Porque hoje é Sábado: antologia do Clube do Conto da Paraíba. Nova Lima - MG: Caos e Letras, 2022.

BUTLER, Judith. Violência, luto, política. In: Vida precária: os poderes do luto e da violência. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

CERQUEIRA, Tais Bravo; LEONE, Luciana Di. O que pode um arquivo feminista? Elyra, n 18, dez. 2021.

DUARTE, Constância Lima; NUNES, Isabella Rosado (Orgs.). *Escrivência: a escrita de nós: reflexões sobre a obra de Conceição Evaristo*. Rio de Janeiro: Mina Comunicação e Arte, 2020.

EVARISTO, Conceição. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas: Fundação Biblioteca Nacional, 2016.

FERSECK, Sony. **Weiyamê**: mulheres que fazem sol. Ilustração de Georgina Sarmento. Boa Vista, RR: Wei Editora, 2022.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo descolonial, in *Estudos Feministas*, Florianópolis, 22(3): 935-952, setembro-dezembro/2014.

MAGALHÃES, Danielle. Vingar. São Paulo: 7Letras, 2021.

MAGALHÃES, Danielle. VINGAR OS VALES DERROTADOS: CORPO E TERRITÓRIO NA POESIA CONTEMPORÂNEA. REVISTA Z CULTURAL, 2021.

MARQUES, Moama Lorena de Lacerda. Anuário de Literatura, Florianópolis, v. 28, p. 01-16, 2023. Universidade Federal de Santa Catarina. ISSN 2175-7917. DOI <http://doi.org/10.5007/2175-7917.2023.e92507>

MALDONADO-TORRES, Nelson, A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade. In: *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 80 | 2008, publicado a 01 outubro 2012, consultado a 21 setembro 2021. URL: <http://journals.openedition.org/rccs/695>.

Elizandra Souza e Bell Puã: por uma *escrevivência* das mulheres negras na literatura marginal/periférica

Itamara Patrícia de Souza Almeida

Introdução

A produção literária de periferias brasileiras, desde o início dos anos 2000, tem crescido exponencialmente e há variadas formas de nomear essa produção. Para esse artigo, utilizo a nomenclatura literatura marginal/periférica¹ por representar uma maior abrangência ou uma junção das denominações de Reginaldo Ferreira da Silva – Ferréz, e do esforço de algumas pesquisadoras como Nascimento (2006) e Tennina (2017) em sistematizarem da melhor forma tal conceito.

Além disso, acredito que ao utilizar marginal/periférica sano polissemias que o termo “literatura marginal” possa evocar, tendo em vista que na década de 1970 houve, em nosso país, uma geração de poetas e escritores que escreveram também sob a rotulação de literatura marginal.

Para tanto, a literatura marginal/periférica considerada nesse texto tem pouco mais de 20 anos de produção, desde que Ferréz lançou as edições especiais da *Revista Caros Amigos: a cultura da periferia* no início dos anos 2000, em parceria com a editora Casa Amarela.

Com esse ato, Ferréz, conhecido apenas no seu nicho de produção, passa a ser reconhecido nacionalmente como o principal expoente desse emergente movimento literário das periferias que a cada dia ganha mais notoriedade. São inúmeras pesquisas acadêmicas e um número cada vez maior de produções que, como bem salientou Nascimento (2009), são literárias

¹ O presente texto é parte da minha dissertação de mestrado intitulada **Literatura marginal/periférica: muitas Maris tantas Anas em Mania e Vício de Mariana Felix** (2020). Na dissertação faço uma explanação mais aprofundada sobre a escolha do termo e sobre as diferenças entre esses dois movimentos literários. Disponível em: <https://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3725>. Acesso: 21 de set. 2023.

e extraliterárias, haja vista a proliferação dos *slams* de poesia e dos “novos saraus”, denominação de Tennina (2017) sobre a produção sistemática de saraus nas periferias, ambos, saraus e *slams*, se retroalimentando, fomentando, divulgando, incentivando e legitimando tais produções.

Nesse capítulo, analiso textos de duas poetisas que se inserem na literatura marginal/periférica, os da escritora Elizandra Souza, por toda sua trajetória, uma referência para outras escritoras da periferia, e os textos da poeta Bell Puã, como proposta de pensar essa literatura em expansão territorial, para além do eixo sudeste, especialmente, São Paulo e Rio de Janeiro. Bell Puã é pernambucana, ganhadora do *Slam/BR* em 2017 e se insere na cena através da expansão dos *slams* no país e de uma ramificação específica dos *slams* brasileiros, o Slam das Minas, proposta de auto-organização das mulheres para garantia de espaço e representatividade na cena dos *slams* que, em seu início, era majoritariamente dominada pelos homens. Constatção aplicável ao todo dessas produções literárias e extraliterárias, visto que, desde as edições especiais da revista *Caros Amigos*, lançadas por Ferréz, até a participação, organização de *slams* e saraus, de forma majoritária, são os homens que têm mais espaços e legitimidade.

Apesar das preocupações dos autores em tratar questões de raça e classe em suas obras, as questões de gênero, por vezes, soam problemáticas e reproduzem representações planejadas quando feitas pelos homens que escrevem sob o selo da literatura marginal/periférica.

Tennina (2017) afirma que muitos romances da literatura marginal/periférica, por exemplo “[...] constroem uma representação das mulheres e do mundo feminino enraizado no esquema de gênero que instala em uma posição de poder o “ser homem” e em uma posição de debilidade e dominação o “ser mulher”” (TENNINA, 2017, p. 176). Traz como exemplo os romances *Capão pecado* e *Manual prático do ódio* de Ferréz e *Mulher guerreira*, de Alessandro Buzzo. Ao analisar os dois romances de Ferréz a autora chega a seguinte constatação:

A literatura de Ferréz se centra, principalmente, em práticas sociais masculinas, estando as mulheres bem menos representadas que os homens, e, quando o são, ou surgem numa figuração essencializada como seres passivos e confinados ao espaço doméstico ou como prostitutas [...]. Além disso, os romances de Ferréz costumam inferiorizar também a imagem das mulheres de classes mais altas, que sempre são representadas como seres desprezíveis (TENNINA, 2017, p. 177).

Para a autora, nenhum dos dois escritores consegue, com seus romances, ultrapassar o “esquema de gênero dominante”, além de reproduzirem a construção estereotipada de mulheres dominadas e homens dominantes. Afirma, por fim, que “[...] essa característica pode ser percebida em grande parte dos romances dos escritores da literatura marginal, tornando-se evidente que para eles a preocupação maior está na dominação de classe e não de gênero” (TENNINA, 2017, p. 179).

Entretanto, vale salientar que essa realidade tem se alterado rapidamente nos últimos anos. A jornalista Jessica Balbino (2016) já constatava o aumento da participação feminina na literatura marginal/periférica durante sua pesquisa de mestrado, realizada no ano de 2016:

[...] apenas nos anos de 2014 e 2015 tivemos uma presença maior de mulheres do que de homens publicando, o que deve-se, principalmente, ao fato das antologias 100% femininas e das antologias feitas em escolas, com a participação de estudantes crianças e/ou adolescentes (BALBINO, 2016, p. 104).

Todavia, essa constatação de menor participação feminina publicando não é “privilégio” da literatura marginal/periférica. Dalcastagnè (2012), na pesquisa que dá título ao livro *Literatura Brasileira Contemporânea – Um Território Contestado*, verifica que quem escreve na contemporaneidade brasileira continua sendo os homens (72,7%) que, em sua maioria possuem curso superior, são moradores do sudeste brasileiro, mas precisamente no Rio de Janeiro e São Paulo, e em sua quase totalidade são brancos: 93,9%, ou seja, “[...] o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 14).

Apesar de acreditar que já avançamos muito desde o ano da referida pesquisa, ainda não temos outros estudos tão aprofundados como o de Dalcastagnè (2012) para comprovar ou contrapor tais dados. Desse modo, a pouca participação das mulheres, seja no campo mais formal e tradicional, seja na emergente literatura marginal/periférica aponta para uma complexidade maior no tecido social brasileiro que diz respeito ao papel da mulher na sociedade, aos lugares que historicamente ocuparam/ocupam. Não tenho a intenção de corroborar com a lógica de que a literatura é apenas um espelho da sociedade, mas problematizar o hiato evidente existente na participação das mulheres, buscando interagir com a realidade de uma sociedade patriarcal em que as mulheres são oprimidas, exploradas e silenciadas.

Compreendo o patriarcado como um sistema que organiza a vida social pelo princípio da divisão sexual do trabalho que separa e hierarquiza os trabalhos de homens e de mulheres, um sistema que busca manter o poder do homem sobre a mulher, como se ela fosse sua propriedade. Segundo Saffioti:

“O patriarcado refere-se a milênios da história mais próxima, nos quais se implantou uma hierarquia entre homens e mulheres, com primazia masculina. [...] E qual é esta ideologia? Exatamente a patriarcal, forjada especialmente para dar cobertura a uma estrutura de poder que situa as mulheres muito abaixo dos homens em todas as áreas da convivência humana. É a esta estrutura de poder, e não apenas à ideologia que a acoberta, que o conceito de patriarcado diz respeito”. (SAFFIOTI, 2013, p. 125)

Concordo também com Saffioti de que existe uma articulação (um “nó”) entre capitalismo, racismo e patriarcado, em suas palavras um “novo patriarcado-racismo-capitalismo” que se articula mutuamente para o funcionamento da sociedade de classes.

A constatação no que se refere ao silenciamento e opressão das mulheres se agrava ainda mais quando nos referimos às mulheres negras e/ou marginalizadas. Essas sentem de forma mais brutal (pelo racismo) a sua condição de gênero. Ou seja, sabemos que as sociedades utilizaram e ainda utilizam da força de trabalho dos povos negros, outrora escravizados no regime colonial, agora precarizados no regime capitalista. Contudo, a condição de mulher negra aumenta a exploração, a violência e o silenciamento. A intelectual brasileira Lélia Gonzalez (2011), ao tratar dessa dupla exploração sobre as mulheres não brancas da América Latina salienta:

Trata-se de uma discriminação em dobro para com as mulheres não-brancas da região: as amefricanas e as ameríndias. O duplo caráter da sua condição biológica – racial e sexual – faz com que elas sejam as mulheres mais oprimidas e exploradas de uma região de capitalismo patriarcal-racista dependente. Justamente porque este sistema transforma as diferenças em desigualdades, a discriminação que elas sofrem assume um caráter triplo, dada sua posição de classe, ameríndias e amefricanas fazem parte, na sua grande maioria, do proletariado afrolatinoamericano (GONZALEZ, 2011, p. 17).

Para Gonzalez, a teoria e prática feminista contribuíram muito para o avanço nos debates em torno das questões de gênero e sexualidade, mas o mesmo não aconteceu sobre a questão racial.

E é pensando essa articulação de mulheres negras, escritoras e produtoras culturais de periferias que evocamos o conceito de *escrevivência*, formulado por Conceição Evaristo afim de perceber como a periferia é vivenciada, sentida, ressignificada e, sobretudo, representada por mulheres negras que se (auto)descrevem em seus textos e fazem esse movimento de (auto)representação, descrevendo múltiplas realidades de mulheres negras e periféricas do Brasil.

Embora ao formular tal conceito Evaristo esteja tratando da Literatura afro-brasileira como essa potência para pensar o texto literário escrito por pessoas negras com linguagem estética própria, a possibilidade de diálogo com o que temos defendido como literatura marginal/periférica é evidente, exatamente pela questão racial. A produção, consumo e boa parte da circulação dos textos são efetivados, majoritariamente, por pessoas negras, indo além, quando propõem uma abordagem que vincula à experiência negra, constantemente evocada nos textos, igualmente no caso da literatura afro-brasileira.

E em consonância com o pensamento de Evaristo, as escritoras periféricas aqui trabalhadas constroem em seus textos verdadeiras *escrevivências* dos seus corpos, dos seus cotidianos, subjetividades, ancestralidades e tantos outros elementos que a literatura é capaz de evocar.

Águas da cabaça, de Elizandra Souza, e as relações com a amefricanidade

É nesse caminho de mudanças, ou pelo menos de outras maneiras de representar as mulheres, que se torna importante refletir como as próprias mulheres se enxergam e desconstróem certos estereótipos de gênero. Tal afirmação não busca restringir *quem pode falar sobre quem* (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 20), o que é e o que não é “correto” abordar em literatura (e nas artes em geral), mas sim buscar compreender que tais abordagens e quem as faz possui legitimidade para fazê-las, em detrimento da subalternização e deslegitimação de outros sujeitos, pois concordamos com Dalcastagnè (2005, p. 19) quando afirma:

Assim, mulheres e homens, trabalhadores e patrões, velhos e moços, negros e brancos, portadores ou não de deficiências, moradores do campo e da cidade, homossexuais e heterossexuais, umbandistas e católicos vão ver e expressar o mundo de diferentes maneiras. Mesmo que outros possam ser sensíveis a seus problemas e solidários, nunca viverão as mesmas experiências de vida e, portanto, verão o mundo social a partir de uma perspectiva diferente. Por mais solidário que seja às mulheres, um homem não vai vivenciar o temor permanente da agressão sexual, assim como um branco não tem acesso à experiência da discriminação racial ou apenas um cadeirante sente cotidianamente as barreiras físicas que dificultam ou impedem seu trânsito pelas cidades.

Tal fato não pode significar sectarismo e isolamento nas lutas contra as opressões e exploração às consideradas minorias sociais, pelo contrário, deve significar que é possível solidarizar-se e construir lutas coletivas por uma sociedade mais justa e igualitária para todos e todas, mas saber reconhecer que tais grupos vivenciam experiências distintas nessa sociedade dividida em classes e ainda profundamente racista e patriarcal.

E não é pela literatura não ser um espelho da realidade que não se devam problematizar os motivos pelos quais se perpetuam nela “[...] a invisibilização de grupos sociais inteiros e o silenciamento de inúmeras perspectivas sociais” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 21). Por tais silenciamentos, invisibilidades e opressões, se torna tão necessário pensar a representatividade desses grupos e, no que se refere a literatura marginal/periférica, a representatividade das mulheres negras que usam a escrita como *escrivência* de suas situações de mulheres e negras, na tentativa de desnaturalizarem não apenas as opressões de gênero, mas também de raça e de classe.

Como já mencionamos acima, a inserção das mulheres na literatura marginal/periférica se deu pela auto-organização das próprias, construindo coletivos, *slam* específicos para mulheres competirem, organização de saraus, inserção nos saraus e *salms* já existentes, como apontou Balbino (2016).

Espaços construídos pela necessidade em dar visibilidade às demandas das mulheres negras que já frequentavam os saraus ou mesmo já se apresentavam neles, contudo era preciso “[...] compartilhar e divulgar saberes próprios das mulheres negras” (TENNINA, 2017, p. 198) e é, então, que finalmente se firmam e se expandem as produções das mulheres na periferia, que majoritariamente se assumem e se querem negras.

Um das primeiras mulheres a conseguir protagonismo na literatura marginal/periférica foi a poeta Elizandra Souza que também se engajou,

primeiramente, no movimento *hip-hop* e, posteriormente, na literatura integrando, inclusive, a terceira das edições especiais da revista *Caros Amigos* já mencionada neste artigo.

Elizandra Souza, embora só tenha tido mais destaque nos últimos anos, possui uma participação bem significativa no cenário da literatura marginal/periférica desde o início. Criou o *fanzine Mjiba*² em 2001, que teve publicações regulares até o ano de 2005, e já em 2004 fundou com outras mulheres um coletivo de mesmo nome e foi por meio do Coletivo *Mjiba* que nasceu a publicação *Pretexto de Mulheres Negras* (2013), uma antologia poética que reuniu 22 jovens negras, 20 de São Paulo e 2 estrangeiras: Queen Nzinga (Costa Rica) e Tina Mucavele (Moçambique).

Tomaremos aqui alguns de seus textos para análise por se tratar (1) de uma escritora que está vinculada à literatura marginal/periférica desde o início; (2) por formar os primeiros coletivos para discutir as questões da representação/representatividade das mulheres negras da periferia e (3) para percebermos as distinções no que se refere à representação ou autor-representação dessas mulheres. Elizandra Souza se tornou, portanto, uma grande referência para as mulheres escritoras que se vinculam à literatura marginal/periférica.

Compreendendo representação como uma palavra polissêmica, é cabível afirmar que a tomamos aqui não como o ato de “falar em nome do outro” como bem deflagra Dalcastagnè, (2005, p. 16). Tal afirmação, entretanto, não configura a impossibilidade de haver representatividade coletiva em alguma figura, seja ela política ou não, apenas que, por vezes, as representações externas de grupos sociais subalternizados ou inferiorizados como as mulheres, o povo negro e assim por diante, são estereotipadas e que essas representações também se devem às impossibilidades materiais destes grupos; como acesso à educação, por exemplo, que foi por muito tempo negado às mulheres e também aos povos negros, tais fatos também interferem na possibilidade desses grupos se representarem ou terem legitimidade para o fazê-lo. Desse modo, a proposta da (auto)representação das mulheres se insere na perspectiva de trazer à tona vozes historicamente silenciadas.

Portanto, voltando a Elizandra Souza, vale destacar que ela publicou, também pelo Coletivo *Mjiba*, o livro *Águas da Cabaça* (2012), primeira publi-

2 Ao final do livro “Pretexto de mulheres negras” encontramos a definição dada pelas próprias organizadoras do livro quanto ao termo *Mjiba*. Vejamos: “*Mjibas* foram mulheres guerrilheiras que enfrentaram tropas britânicas e lutaram pela independência do seu país. Essa história foi colhida no livro *Zenzele, uma carta para minha filha*, da escritora Nozipo” (FAUSTINO; SOUZA, 2013, p. 132).

cação solo³, contudo esse projeto contou com a colaboração de mais seis mulheres na equipe de editoração, mulheres que a autora chamou de “parceiras”, concebendo assim seu livro como uma gestação. Ao recorrer às parceiras, recorre também a sua ancestralidade, compreendendo as parceiras como “[...] mulheres habilidosas que realizam partos normais a partir da sabedoria prática e oral que receberam de suas antepassadas” (CASTRO, 2016, p. 62) o que está expresso já na capa do livro que mostra uma mulher negra grávida banhando-se em um rio usando uma cabaça. Já sobre o elemento da cabaça, Castro (2016, p. 63) afirma:

A cabaça é, portanto, o recobrimento que abriga a poesia-feto, que se transformará em ser vivo tão logo passe pelo “parto” desempenhado pelas amigas-parceiras, dando origem ao próprio livro, encerrando, assim, um ciclo de gestação para iniciar o próximo – de início da vida e da sociabilidade com o mundo. Pode-se inferir que a cabaça, no sentido empregado na obra de Elizandra Souza, projeta um labirinto poético cheio de ideias diversas que estão sendo gestadas coletivamente.

Ao abrirmos o livro encontramos uma nova ilustração e desta vez dentro da barriga da mulher grávida é possível ver uma cabaça com a palavra “poesia”, o que aponta para uma gestação diferente; a poesia como o feto do corpo da mulher negra. Embora a associação de mulher X gravidez seja bastante controversa e até criticada em algumas vertentes do feminismo, quando se trata de desnaturalizar as opressões de gênero é válido lembrar que, no caso das mulheres negras, o direito à prole só se deu, plenamente, após a abolição e que “[...] as teorias feministas negras entendem que, no contexto da interseccionalidade das opressões, a experiência negra atravessa e expande o conceito de gestação e maternidade biológica” (CASTRO, 2016, p. 64). Lousa e Camargo (2018, p. 249) defendem ainda:

O livro também pode ser compreendido como a gestação de uma linguagem poética pautada pela ancestralidade, que traz o feminino para um outro tipo de ritual sagrado, não o eurocentrado, mas que revela a África como mãe, matéria-prima, fruto, semente e produto de um corpo de mulher cuja existência é a própria revolução.

3 Elizandra Souza publicou seu primeiro livro intitulado *Punga* em 2007, pelas Edições Toró, organização do também escritor Allan da Rosa, contudo esse livro foi publicado junto a um outro escritor, o poeta Akins Kinté. Por isso, consideramos que seu primeiro livro solo é *Águas da cabaça*, lançado em 2012.

Águas da cabaça ainda pode ser compreendido como o processo embrionário da literatura marginal/periférica, a gestação de uma linguagem pausada na ancestralidade negra e decolonial, capaz de tirar da invisibilidade as vozes, os corpos e o cotidiano de sujeitos periféricos.

Mesmo sem ainda ter trazido nenhum poema deste livro já pudemos notar como Elizandra Souza e toda a sua equipe de editoração tiveram a preocupação de que o todo do projeto estético fosse capaz de enunciar a ancestralidade negra sob uma ótica das mulheres. E um dos poemas que tem essa capacidade em demarcar a ancestralidade negra como centralidade é o poema “preservando herança”.

As argolas em volta do pescoço
São para sustentar a exuberância do meu sorriso
Os tecidos que uso na cabeça
Demonstram a sabedoria da minha ancestralidade
Os vestidos que moldam meu corpo
Dignificam o meu instrumento de existir
Argolas, os tecidos e os vestidos
Mais do que acessórios
São heranças que me ajudam a persistir
(SOUZA, 2012, p. 37).

O poema em questão percorre o corpo do eu lírico e em cada uma das passagens, nesse corpo, nota-se a valorização e exaltação da ancestralidade, marcada pela utilização de algum instrumento que simbolize a cultura negra, como as argolas e os tecidos que não são meros acessórios, mas símbolos de resistência da cultura de um povo, símbolos estes que seriam “comumente retratados como menores pela cultura tradicional branca” (LOUSA, CAMARGO, 2018, p. 254), aqui, ressignificados e tratados também como herança, logo, deixado por outras mulheres negras, que adquiriram de outras e assim por diante.

A ressignificação não está apenas nos símbolos, nota-se, sobretudo, nos sentimentos, no estado de espírito do eu lírico, retratado aqui com um sorriso e a representação deste corpo negro deixa de ser objetificado para ser historicizado e valorizado. No poema, os vestidos até marcam o corpo, já que o “moldam”, mas isso não a hiperssexualiza, ao contrário, dignifica-a e deste modo o eu lírico vai descortinando os estereótipos. O corpo e suas marcas, os objetos e suas simbologias funcionam como capitais simbólicos (TENNINA, 2017), que alimentam a resistência, a persistência do eu lírico, adquirida por outras mulheres, suas ancestrais.

O poema parece corroborar com as afirmações de Collins (2016), de que a insistência pela autodefinição e autoavaliação das mulheres negras é significativa porque valoriza a consciência, partindo do próprio ponto de vista das mulheres negras, “[...] frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação” (COLLINS, 2016, p. 105).

Outro fator é que se as mulheres negras puderem se autodefinir e se autoavaliar isso pode reduzir as opressões psicológicas internalizadas (COLLINS, 2016) elevando, como notamos no poema, a autoestima dessas mulheres.

Embora Elizandra Souza tenha bastante compromisso e afinidade com a pauta das mulheres negras, resgatando e ressignificando os símbolos da cultura africana e trazendo esses elementos para o contexto da periferia, da cultura urbana, como *fanzine Mjiba*, e até mesmo sua inserção no movimento *hip-hop*, a poeta também busca escrever de forma mais ampla sobre a opressão das mulheres na América Latina, alinhando as questões de gênero e raça e, assim, firmando compromisso com a luta das “mulheres do mundo”. É o que vemos no poema “Las Mariposas”:

As letras gritam,
para que a história não seja esquecida,
as ditaduras sejam derrubadas
as mariposas continuem
a bater as asas em frente de lamparinas.
Mulheres usem seus cabelos para
esconderem os bilhetes e recados de mudanças
Subversão são as suas tranças, munição, que não
desmancharam nossos sorrisos.
Mulheres do mundo não se esqueçam delas:
- Viva Las Mariposas!
(SOUZA, 2012, p. 75).

Las Mariposas é como ficaram conhecidas as irmãs Marinalva Mirabal, Patrícia Mirabal e Maria Teresa Mirabal, da República Dominicana, brutalmente assassinadas durante o governo ditatorial de Rafael Leónidas Trujillo, que durou cerca de três décadas (1930 - 1961).

O assassinato das irmãs Mirabal, que aconteceu um ano antes da derrubada do governo ditatorial, no dia 25 de novembro de 1960, teve repercussão mundial e gerou muitas lutas e manifestações em toda a América Latina e no mundo. Como resultado, em 1999, na Assembleia Geral das Organizações das Nações Unidas – ONU, se estabelece a data do 25 de

novembro como o *Dia Internacional da Eliminação da Violência Contra a Mulher*. Atualmente, uma das datas mais importantes no calendário feminista a nível mundial.

No poema, o eu lírico afirma o poder das letras para que a história (essa e outras) não seja esquecida, mais que isso, para que “ditaduras sejam derrubadas”. O poema funciona não somente como homenagem às irmãs Mirabal e sim como chamado à resistência e luta das mulheres atravessando as fronteiras e adquirindo um estatuto transatlântico (CASTRO, 2016).

Embora as irmãs Mirabal não fossem negras e pertencessem à classe média da República Dominicana, o que parece importar para a poeta, neste poema, é que as mulheres continuem lutando por justiça e igualdade como pode ser verificado nos versos: “as mariposas continuem / a bater as asas em frente de lamparinas”. Mariposas é metonimicamente usado para designar as mulheres, direcionando o sentido de liberdade e esperança, uma vez que o emprego do termo “lamparinas”, metaforicamente usado para se referir à luz, e a frase “bater as asas”, equivalentem a liberdade.

O poema em questão também pode estar alinhado à *amefricanidade*, categoria de análise cunhada por Lélia Gonzalez afim de não limitar o processo histórico e cultural dos negros ao caso do Brasil. Lélia Gonzalez explica a necessidade da categoria amefricanidade e as implicações políticas e culturais da categoria no texto “A categoria político-cultural de Amefricanidade”, escrito em 1988.

As implicações políticas e culturais da categoria de amefricanidade (“Amefricanity”) são, de fato, democráticas; exatamente porque o próprio termo nos permite ultrapassar as limitações de caráter territorial, linguístico e ideológico, abrindo novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo onde ela se manifesta: a AMÉRICA como um todo (Sul, Central, Norte e Insular). Para além do seu caráter puramente geográfico, a categoria de Amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretação e criação de novas formas) que é afrocentrada, isto é, referenciada em modelos como: a Jamaica e o akan, seu modelo dominante; o Brasil e seus modelos yorubá, banto e ewe-fon. Em consequência, ela nos encaminha no sentido da construção de toda uma identidade étnica (GONZALEZ, 1988, p. 76). Lélia Gonzalez (1988, p. 177)

A autora também afirma que a categoria Amefricanidade tem íntima relação com o “Panafricanismo”, “Négritude”, “Afrocentricity” etc”.

No poema o eu lírico traz a experiência dessas mulheres através de símbolos da cultura africana como as tranças, elemento subversivo, e o verbo desmancharam, associado ao ato de desfazer as traças, que funciona como a permanência dos sorrisos das mulheres.

Notamos nos poemas “Preservando heranças” e “Las Mariposas”, ambos do livro *Águas da cabaça*, a preocupação com a ancestralidade negra. Os poemas de Elizandra Souza abordam as mulheres negras sem partir da imposição patriarcal baseada em dois modelos antagônicos que conferem às mulheres o status de inferioridade em relação aos homens.

Elizandra Souza busca em seus poemas uma representação das mulheres, em sua maioria negras (contudo, sem perder de vista a dimensão da *amefricanidade* e da luta das mulheres no total) como protagonistas e comprometidas com as causas femininas, trazendo um eu lírico que não julga as atitudes das mulheres, mas as acolhem. Busca uma dimensão afetiva de alteridade para com outras mulheres, aprecia a altivez delas e aguça a esperança em dias melhores, elevando a autoestima das mulheres negras pela valorização da ancestralidade, não como essência, mas como ressignificação e como resistência em meio ao projeto colonial que tentou dizimar suas iguais, seus iguais.

Portanto, Elizandra Souza propõe em seus poemas a descolonização do modo de pensar e do modo de agir das mulheres negras ao resgatar na ancestralidade elementos capazes de ressignificar ações do presente como o modo de se vestir, mas vai além, como o modo de pensar a própria maternidade baseada em outros arranjos mais coletivos, afinal, para gestar *Águas da Cabaça* foram necessárias seis mulheres.

Descontruindo padrões de beleza em Lutar é crime, de Bell Puã

A outra poeta escolhida para este diálogo é a jovem Isabella Puentes de Andrade, 30 anos, conhecida como Bell Puã. Na descrição na orelha do seu livro *Lutar é crime* (2019) encontramos o seguinte: “[...] historiadora e poeta, nascida entre o manguê e o sol do Recife” (PUÃ, 2019, s/p.).

Escolhemos essa escritora como tentativa de evidenciar que a literatura marginal/periférica já encontra outros referentes regionais. A poeta participou e ganhou as disputas do *Slam* das Minas de Pernambuco, o que lhe redeu uma vaga para disputar o *Slam/BR* em São Paulo, do qual foi vencedora em 2017 e no ano seguinte representou o Brasil em Paris, no *Poetry Slam World*

Cup (Copa do Mundo de Poesia *Slam*). Bell Puã foi a segunda mulher a representar o Brasil na Copa do Mundo de Poesia *Slam*, a primeira foi a responsável por trazer os *slams* para o Brasil; Roberta Estrela D'alva.

Bell Puã já publicou dois livros: *É que dei o perdido na razão* (2018) publicado pela editora Castanha Mecânica, uma editora independente de Recife, e o livro *Lutar é crime* (2019), lançado pela editora Letramento conhecida nacionalmente e que significou maior circulação e divulgação de seu trabalho em todo o território nacional. Ambos os livros são compostos somente por poemas. Aqui trazemos dois curtos poemas do seu último livro que expressa a maneira como as mulheres denunciam as representações das mulheres, mas sobretudo, subvertem essa representação.

Ainda sobre o livro, seu título parece dialogar diretamente com uma das obras do escritor também pernambucano Marcelino Freire, a saber, o livro *Amar é crime*, de 2015. A poeta muda apenas o verbo *amar* pelo verbo *lutar*, esse recurso revela o apreço e referência ao escritor Marcelino Freire, inclusive a apresentação do livro, intitulada “Vamos à luta”, foi feita pelo escritor.

Marcelino Freire descreve Bell Puã como uma “pugilista da palavra” (PUÃ, 2019, p. 11), uma boxeadora da palavra, o que dialoga com as duas sessões que dividem o livro: “Peso” e “Contrapeso”. É um universo do esporte, a palavra, a linguagem como esporte, quanto aos poemas, eles respondem à altura, são quase como socos, com uma linguagem que pode ser considerada agressiva que nos faz lembrar que “Lutar é preciso. Eis o crime perfeito” (PUÃ, 2019, p. 11).

E é através da linguagem poética que a Bell Puã assume em seus textos uma posição combatente, “pugilista” para usar a expressão de Marcelino Freire, contra o patriarcado, o racismo e outras formas de opressão contra as mulheres e os trabalhadores e as trabalhadoras, e busca uma representação que não lhe negue sua herança negra, a beleza negra. Em dos poemas sem título da segunda sessão, “Contrapeso”, encontramos o seguinte:

minha amiga branca
parecia e se sentia
uma princesa da Disney
eu negra
só me via e sentia
no patinho feio
que nunca viraria cisne
- nem cisne nem princesa: sou pantera
(Puã, 2019, p. 57).

Assim como Elizandra Souza, Bell Puã busca em seus poemas subverter a lógica imposta de uma suposta inferioridade por sua ancestralidade negra. Inferioridade da qual a intelectual bell hooks (2014) afirma ter base ainda na época da escravidão. Para ela, “A desvalorização da natureza feminina negra ocorreu como resultado da exploração sexual das mulheres negras durante a escravatura que não foi alterado no decurso de centenas de anos” (hooks, 2014, p. 40). O que, segundo hooks gerou uma imagem negativa que se perpetua, de certa forma, até os dias atuais.

Em seus argumentos ela chama a atenção para o fato de que as mulheres negras e também os homens, pós escravidão, tentaram adaptar-se aos valores e comportamentos dos brancos, para assim serem aceitos por eles. hooks (2014, p. 41) afirma que:

As mulheres negras lutaram para alterar as imagens negativas da natureza feminina negra perpetuadas pelos brancos. Tentando dissipar o mito de que todas as mulheres negras eram sexualmente perdidas, elas copiaram a conduta e os maneirismos das mulheres brancas. [...] Uma mulher negra bem vestida e limpa, conduzindo-se a si mesma de uma maneira apropriada, era usualmente alvo de lama atirada por homens brancos que ridicularizavam e vaiavam os seus esforços de melhoramento. Eles relembavam-na de que aos olhos do público branco ela nunca seria vista como digna de consideração e respeito.

Hooks nos traz, neste trecho, o desafio que as mulheres negras pós escravidão enfrentavam todos os dias para lidar com uma sociedade em que os brancos eram o padrão de beleza, cultura e costumes e os negros eram tidos como “menos humanos”, as mulheres tidas como promíscuas e permissivas incapazes de serem “iguais” às brancas, mesmo com todos os esforços.

Devido à luta contra o racismo e, consequentemente, aos inúmeros esforços do povo negro, hoje, com muitas ressalvas torna-se possível invocar uma imagem do negro menos arraigada a uma lógica estereotipada de sua “natureza negra” e é isso que podemos notar no poema de Bell Puã.

Ele remonta esse imaginário da inferioridade negra, imposta, inclusive, em nossas mentes – no caso do poema, a mente de um eu lírico, possivelmente ainda criança, pelas referências ao universo infantil, como a Disney e suas princesas e ao conto *O patinho feio*. Essa imposição Lélia Gonzalez a descreve em seu texto *A categoria político-cultural da amefricanidade* como sendo a internalização da inferioridade dos colonizados pelo colonizador (GONZALEZ, 1988).

O poema parece explorar essa imagem negativa da menina negra, considerando que hegemonicamente o belo, a referência de beleza, não é o negro (BRAGA, 2013) e, consequentemente, não pode se ver como “princesa”, mas apenas “como patinho feio” que diferentemente do conto tradicional não se tornará em um belo cisne, porque, afinal, quem desejaria ser um cisne quando pode ser uma pantera?

O poema não finaliza na trágica imagem negativa, subverte-a e explora uma variável diferente, capaz de sinalizar outros significantes para o ser negro, capaz de valorar esse significante e capaz de intercambiar outros referentes como o do partido político estadunidense *Pantera Negra*, ou mesmo ao feroz e ágil animal pantera.

O poema poderia simplesmente terminar no verso em que o eu lírico afirma que “nunca viraria cisne”, contudo o verso final confere o tom de subversão de um modelo imposto; o de princesa e o de negação de uma beleza aceita. a de cisne, para tornar-se algo mais significativo, mais imponente e que gera um revisionismo na perspectiva de adaptação dessa menina negra, pois o seu referente torna-se um referente de luta e de força, não de feiura ou de beleza hegemonicamente construída como a beleza branca.

Collins (2016), ao tratar das imagens externamente construídas sobre as mulheres negras afro-americanas, imagens essas que também podem ser controladoras, afirma a importância do ato de se autodefinir, visto que as imagens externas interferem no modo como as mulheres negras se enxergam e se sentem.

Vejamos no poema seguinte como o eu lírico responde ao padrão de beleza que não aceita a beleza negra:

Quando entendi que o padrão e beleza
 Não esperaria a vez do crespo e da cor escura
 Revidei com gentileza ao meu rosto e corpo
 E até hoje o padrão tão branco e excludente
 Aguarda minhas inseguranças
 (PUÃ, 2019, p. 79)

Ao se autodefinirem, as mulheres são capazes de rejeitar opressões psicológicas internalizadas (Collins, 2016), pois “O dano potencial à autoestima de mulheres afro-americanas causado pelo controle internalizado pode ser grande, até para aquelas que estão preparadas. Aguentar os ataques frequentes de imagens controladoras requer uma força interior considerável” (p. 106)

O primeiro poema aponta para essa imagem externamente construída sobre as mulheres negras, mas busca extrapolar essa imagem, de modo que a menina negra, que se via na imagem que lhes impuseram para ver a mulher negra como não bela, como despossuída de beleza, no presente, rejeita ambas as imagens, de princesa e de cisne e se autoavalia, se autoafirma como pantera, sem, no entanto, “fazer esforço de melhoramento” para se enquadrar, como faziam as mulheres negras pós-escravidão.

Já no segundo poema o eu lírico compreende que não será padrão de beleza, mas por conta desse padrão ser excludente, não por falta da beleza, de modo que em ambos os poemas a proposta segue em direção não a uma tentativa de inclusão do negro, da beleza negra como um padrão, como parâmetro, mas sim de compreender-se a si como um sujeito negro. Compreender-se, se aceitar e questionar certos padrões estabelecidos por uma sociedade que ainda não se livrou de estereótipos que remontam ao período colonial, que permanecem na pós-abolição, como vimos nas afirmações de hooks (2014) e que persistem até os dias atuais.

Considerações finais

A literatura marginal/periférica de produção feminina nos apresenta uma construção de mulheres fortes, mas não no sentido controlador de seus corpos e atitudes, força aqui relaciona-se mais à reivindicação de si, beleza, ancestralidade, referência negra, do que ao controle de seu modo de agir, de como devem agir as mulheres negras periféricas.

Essas mulheres se reivindicam negras e constroem uma autoimagem bastante diferente da imagem que os homens, inseridos no mesmo movimento literário, constroem. Embora homens e mulheres dividam a mesma posição de classe, às vezes a mesma correspondência de raça/etnia, a distinção de gênero possibilita às mulheres elaborações que visam desconstruir estereótipos masculinos que seus próprios companheiros reproduzem ou produzem, como o machismo e associações dualistas da “natureza feminina”.

Na produção feminina é comum a ressignificação da ancestralidade, como vimos em Elizandra Souza, é comum uma busca pela unidade das mulheres para lutar contra as desigualdades, que ainda persiste entre homens e mulheres, por isso, podemos afirmar que essas poetisas partilham de um pensamento alinhado ao feminismo em seus poemas e em suas vidas. Subvertem os essencialismos, as imposições de beleza, sentimentos e características. Além de vislumbrarem uma luta coletiva das e pelas mulheres.

REFERÊNCIAS

BALBINO, Jéssica. **Pelas Margens**: vozes femininas na literatura periférica. 2016. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural). Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/321220/1/Balbino_Jessica_M.pdf>. Acesso em: 02 de fev. de 2018.

CASTRO, Sílvia Regina Lorenso. Elizandra Souza: escrita periférica em diálogo transatlântico. In: **Estudos de Literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n. 49, pp. 51-77, set-dez. 2016. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/19900/14109>>. Acesso em: 10 de nov. de 2019.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. In: **Revista Sociedade e Estado** – Vol 31, n 1 Jan/Abr 2016. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/se/v31n1/0102-6992-se-31-01-00099.pdf>. Acesso em 21 jul. 2019.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, pp. 13-71.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

EVARISTO, Conceição. Gênero e Etnia: uma escre(vivência) da dupla face. In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros (Org.). **Mulheres no mundo, etnia, marginalidade e diáspora**. João Pessoa: Idéia, 2005. p. 201-212.

EVARISTO, Conceição. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. In: **Scripta**. Belo Horizonte, v.13, n.25, pp. 17-31, jul-dez de 2009. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/viewFile/4365/4510>>. Acesso em: 25 out. 2019.

FERRÉZ (org.). **Caros Amigos/Literatura Marginal**: Atos I, II e III. São Paulo: Casa Amarela, 2001- 2004. 3 v.

GONZALEZ, Lélia (1988). A categoria político-cultural de amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan.jun. Disponível em:

<<https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-categoria-polc3adtico-cultural-de-amefricanidade-elia-gonzales1.pdf>>. Acesso em: 02 out. 2019.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo Afro-latino-Americano. In: **Caderno de formação política do círculo palmarino**. n 1, 2011. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/271077/mod_resource/content/1/Por%20um%20feminismo%20Afro-latino-americano.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2019.

LOUSA, Pilar Lago e. CAMARGO, Flávio Pereira. Voz que se liberta, corpo que resiste: questões de gênero em poemas de Elizandra Souza. In: **Travessias Interativas**. São Cristóvão (SE), N. 16 (Vol. 8), p. 245–264, jul-dez/2018. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/Travessias/article/view/10289>>. Acesso em: 13 jul. 2019.

Hooks, Bell. **Não sou eu uma mulher: Mulheres negras e feminismo**. Trad. livre da Plataforma Gueto. Rio de Janeiro: Plataforma Gueto, 2014.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Literatura marginal: os escritores de periferia entram em cena**. São Paulo, 2006. 211 págs. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo – USP.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. **Vozes marginais da literatura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

SAFFIOTI, Heleieth. **A mulher na sociedade de classe: mitos e realidade**. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SOUZA, Elizandra. **Águas da Cabaça**. São Paulo: Ed. do autor, 2012.

PUÃ, Bell. **Lutar é crime**. Belo Horizonte: Letramento, 2019.

TENNINA, Lucía. **Cuidado com os poetas!** literatura e periferia na cidade de São Paulo. 1ª ed. Porto Alegre: Zouk, 2017.

Serena Joy: o limiar entre utopia e distopia

Maria Luiza Diniz Milanez

Introdução

Autora canadense premiada e consagrada, Margaret Atwood, nascida em 1939, autora de mais de cinquenta livros (incluindo ficção, poemas, contos e crítica), presencia o ressurgimento de seu livro como uma das obras mais influentes da última década. Conservadorismo, totalitarismo, teocracia e misoginia: *O Conto da Aia*¹ (ATWOOD, 2017), tendo sua estreia literária no ano de 1985, mistura todos esses conceitos numa trama distópica que demonstra mecanismos de alto controle institucional e tortura para com as mulheres. As semelhanças, podendo ser estabelecidas com o mundo moderno e a história, especialmente com o crescimento exorbitante do conservadorismo e fundamentalismo religioso em vários países, trazem o romance de volta ao olhar público, especialmente após o lançamento da série televisiva homônima em 2017.

O enredo da obra se passa em Cambridge no estado de Massachusetts e conta com um futuro distópico onde os Estados Unidos sofreram um golpe de estado por um grupo autodenominado “filhos de Jacob”; utilizando como justificativa solucionar os problemas ambientais e de fertilidade que o país estava enfrentando através de um regime totalitário pautado numa agenda religiosa. Possuindo as mulheres como principal “objeto” de controle para a produção da prole e manutenção do ambiente familiar e casa, o grupo arquitetou uma estrutura social que as divide em diferentes castas, sendo as principais: as **aias**, mulheres férteis que são utilizadas como receptáculos para gerar bebês de comandantes, vigiadas rigidamente por todos, vestem roupas vermelhas; as **martas**, mulheres que não são mais férteis nem aptas para o casamento por serem mais velhas, cuidam das casas dos comandantes e, eventualmente, das crianças da casa, vestem roupas esverdeadas; as **econoesposas**, esposas de homens de baixo prestígio e que cuidam de todas as tarefas domésticas sozinhas, usam roupas listradas;

¹ Ainda há sua sequência, “Os Testamentos” (2019). No entanto, na presente análise iremos nos ater apenas à primeira parte.

as **esposas**, ligadas aos comandantes, possuem vários privilégios, administram a esfera “feminina” do lar e vestem roupas azuis; e as **tias**, mulheres mais velhas que anteriormente ao regime de Gilead possuíam empregos em áreas como direito e serviço social, são responsáveis pelo controle da esfera feminina da sociedade, especialmente no que diz respeito às aias, também têm o poder de modificar determinadas leis (relacionadas às mulheres) e usam roupas cáqui ².

Quem lê a obra se depara com a história de Offred, uma aia que registra seus pensamentos mais íntimos gravando-os em fitas para a posteridade. Presa a uma casa de comandante, a protagonista precisa lidar com sua prisão física e psicológica, os estupros que é obrigada a sofrer institucionalmente para gerar bebês, a pressão para engravidar, a relação conturbada que possui com a esposa do comandante (Serena Joy) e o relacionamento que consegue estabelecer com o motorista da casa, além das memórias de sua filha e seu marido, de quem foi separada ao tentar fugir do país. Seus contatos com diferentes aias – que se acompanham para fazer compras e nos diferentes eventos em que é requisitada sua participação, numa manobra de vigilância mútua entre elas – a possibilitou ter contato com o grupo de resistência que trabalha em prol do fim do regime de Gilead, intitulado Mayday, conseguindo colaborar com a organização até certo ponto.

Seu convívio com Serena Joy, como demonstrado no romance, é de poucas palavras e evitado ao máximo, marcado por inveja – de um lado, pela fertilidade, do outro, pelos privilégios – e raiva mútuas, juntamente com sentimentos de pena. Serena, antigamente uma figura ativa no cenário religioso que fazia inúmeros discursos profetizando a “santidade da mulher” e a “necessidade de a mulher ser uma figura do lar”; se encontra, na época em que se passa o romance, sem seu antigo poder de influência, sendo agora limitada exatamente a ser o que pregava: uma figura do lar. Em conflito direto com a realidade que antes era desejada por ela, a personagem agora tem sentimentos agrídoces em relação ao que idealizava, tornando a experiência do que acreditava ser uma utopia tão almejada numa terrível distopia.

Personagem conservadora, Serena oferece a quem lê a imagem de uma mulher que se alia a causas machistas/misóginas em busca de uma parcela de poder e acolhimento, porém não deseja realmente que aquilo que é pregado seja concretizado, compreendendo internamente os danos

2 Ainda há as **Jezebéis**, mulheres que não encaixam-se em lugar oficial em Gilead, mas ainda são consideradas atrativas e trabalham como prostitutas clandestinamente; e as **Não Mulheres**, que ficam numa espécie de campo de concentração, onde são forçadas a trabalhar em plantações e lixo tóxico até morrerem.

que isso causa à população feminina e a si mesma. Dito isto, a personagem torna-se essencial para uma análise que objetiva uma melhor compreensão dos efeitos do conservadorismo e fundamentalismo religioso acerca da figura feminina, objetivo este que será buscado no presente artigo. Para tal pesquisa, serão exploradas, considerando a época em que a obra foi lançada (1985): a utilização de imagens controladoras acerca das mulheres tanto na esfera religiosa (DALY, 1970) quanto nas leis (SCHULDER, 1970); o continuum lésbico, estratégias de controle institucional e pessoal sobre a mulher (RICH, 1980); o terceiro olho, categoria analítica literária em desenvolvimento baseada no movimento de continuum lésbico (MILANEZ, 2022); o conceito de utopia e sua desconstrução, assim como as utopias feministas (FUNCK, 1993); e também as diferentes articulações entre a distopia e a utopia (CAVALCANTI, 1999).

Feminismo e Utopia/Distopia

Durante a Segunda Onda Feminista (entre 1960 e 1980, época também em que a obra em análise foi escrita), juntamente com as crescentes demandas raciais, também entram as incessantes reivindicações acerca da autonomia feminina, equidade e exigência em deixar a percepção da mulher como apenas um ser doméstico dependente do homem de lado. O projeto patriarcal é vasto, e sua disseminação ocorre por diversos meios (SEGATO, 2016), como violência demonstrativa (demonstração de poder), controle da produção da mulher (seus meios de trabalho e os frutos deste trabalho), e ideologia. A manutenção da mulher infantilizada e dependente é secular, e traduz-se, primordialmente, na ideologia disseminada pela Igreja, como apontado por Mary Daly em *“Women and the Catholic Church”* (1970).

Marcada por uma história controversa, a Igreja Cristã busca utilizar-se da premissa da “autoridade divina” e “planos divinos” para propagar uma imagem quase que única e deturpada da existência feminina. A figura, denominada de “mulher eterna” pela autora, se trata de um ser não reconhecido como uma pessoa genuína; misericordiosa e misteriosa, ela busca realização por meio da maternidade e é conservadora por natureza (DALY, 1970, p. 127). Tal visão acerca da mulher, que de acordo com a visão cristã deve viver em função de seu marido, seu lar e suas crianças, mina suas possibilidades de – tanto dentro da estrutura religiosa como na sociedade, que é influenciada diretamente pela Igreja – desenvolver-se genuinamente ou desenvolver qualquer tipo de autonomia.

Além disso, a autora também fala sobre materiais escritos por teólogos da época que traziam à tona a imagem da “mulher eterna”, estabelecendo que mulheres que buscam ter autoridade ou tornam-se “excessivamente intelectuais” perdem sua feminilidade (DALY, 1970, p. 127). Daly continua seu artigo proferindo os males trazidos por esse tipo de ideologia, entendida por ela como “teologia da mulher”, que supõe a mulher como um ser à parte do masculino, não sendo seres humanos o suficiente, e sim fragmentadas e incompletas. Ainda, a escritora determina que a concretização deste modelo feminino da sociedade (em suas mais diversas esferas) só é possível em decorrência da teoria de **repressão e projeção**: extremamente prejudiciais para o autoconhecimento e autoimagem, a repressão e projeção é geralmente direcionada a grupos vistos como inferiores pelo resto da sociedade, que impõe para este grupo um papel limitante e degradante (DALY, 1970, p. 128). O grupo tido como inferior (mulheres, negros, latinos, indígenas, entre outros), por fim, aceita este papel prejudicial e o reproduz em sua vida pessoal de maneira inconsciente. Em larga escala, o que parece ser problema de um nicho específico torna-se estrutural, debilitando a maneira com que esses indivíduos integram-se na sociedade.

Ademais, como posto por Daly em seu artigo, a questão da “mulher eterna” não se reproduz somente na esfera religiosa, e sim em praticamente todos os setores sociais (DALY, 1970, p. 129). A nível institucional, em vários momentos a “teologia da mulher” já foi utilizada como decisiva para a conclusão de julgamentos e sanção de leis, especialmente no século passado, como demonstra Diane B. Schulder em seu artigo “*Does the law oppress women?*” (1970).

Exemplificando com trechos de falas proferidas por juízes e em meio a julgamentos em relação à figura feminina, Schulder comprova a infiltração da “teologia da mulher” no sistema legal estadunidense; que por muito tempo enxergou a mulher não como uma pessoa independente, mas sim ligada diretamente ao seu marido. Impedir e dificultar mulheres em compor juris, redução e desencorajamento na jornada de trabalho, restrições em relação a métodos contraceptivos, a dificuldade em adquirir o direito ao voto; tudo isso era feito com a argumentação de que a mulher é, “pela providência divina” e “biologicamente”, naturalmente subserviente ao homem, devendo sim ser dependente dele e atribuída as tarefas do lar (SCHULDER, 1970).

Outrossim, a autora ainda menciona o que é denominado “mito da mulher satisfeita”, apontando para a conformidade e “aceitação” com o papel cujo as mulheres são submetidas socialmente (EASTWOOD e MURRAY *apud* SCHULDER, 1970, p. 143), o que entra em consonância com a “teoria de repressão e projeção” citada por Daly em seu artigo (DALY, 1970, p. 128).

Sob a premissa de que estão sendo “protegidas” e biologicamente inferiores ao ser masculino, constantemente desacreditadas que possuem capacidade em buscar uma vida independente e ter objetivos diferentes da maternidade e havendo inúmeras dificuldades se tentarem, eventualmente há a internalização da crença da “teologia da mulher” nas mulheres; já que esta é institucionalmente reforçada. A personagem analisada nesse artigo, Serena Joy, antes do regime uma espécie de porta-voz das mulheres conservadoras da Igreja, é um exemplo das mulheres que não somente conformam-se com esta idealização da figura feminina, mas também a reforça para obter aprovação no meio em que está inserida.

A aliança com valores patriarcais para obtenção de benefício próprio e visão de outras mulheres como o ser “inimigo” ao invés de possíveis aliadas é vista como uma das mais importantes ferramentas de manipulação de uma sociedade machista, como é comprovado por Adrienne Rich (1980) em seu artigo “*Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence*”. Estabelecendo a existência de uma instituição da heterossexualidade, Rich explora não somente o apagamento da existência lésbica dos arquivos históricos e até mesmo nas teorias feministas, mas também os mecanismos de controle pelos quais esse sistema consegue se perpetuar na sociedade.

Indo além, Rich também consegue estabelecer através de seus estudos que há um impulso natural feminino em construir ligações afetivas (não necessariamente românticas) com outras mulheres. Através da rememoração de eventos na sociedade em que mulheres uniram-se para um bem comum – de mulheres que dividem laboratórios, de correntes clandestinas femininas que buscam prover independência financeira para suas participantes, das mulheres que unem-se contra o casamento forçado (RICH, 1980, p. 651) – a teórica apelida essas relações identitárias femininas de **continuum lésbico**.

De forma a revisitar e reformular o conceito de continuum lésbico para expandir suas contribuições para a crítica literária feminista, encontra-se em presente desenvolvimento a teoria de análise do **terceiro olho** (MILANEZ, 2022). O terceiro olho tem como principal objeto não somente as relações femininas em obras literárias e sororidade, mas também os meios através dos quais as personagens resistem, enxergando potencialidades, aliadas, e calculando veemente antes de agir, assim modificando sua realidade.

Sendo assim, a personagem, aliada culturalmente com ideais misóginos e buscando relações identitárias masculinas, enxerga – a princípio – em Gilead a possibilidade de concretizar uma utopia religiosa alinhada a esses ideais. Entretanto, ao ser confrontada com a realidade da retirada de seus direitos e a vivência numa sociedade misógina com constante vigilância, Serena Joy

sente-se cada vez mais inclinada a unir-se com outras mulheres para subverter – nem que seja a nível micro – as leis e regras tão rígidas do sistema que inicialmente apoiou. Sua intuição, seu terceiro olho, enxerga possibilidades e busca, como aliadas, suas semelhantes, chegando a criar um pequeno mundo de conforto dentro de uma sociedade hostil. A utopia idealizada por Serena desconstrói-se e se torna uma distopia.

De acordo com Susana Funck (1993), pioneira nos estudos utópicos de gênero no Brasil, uma utopia é estabelecida a partir da ideia de um lugar ideal que provém na aniquilação de diversos problemas sociais. A tradição utópica, canonicamente masculina na época da Renascença, levava em consideração pilares sociais mais abrangentes e políticos, deixando de lado as questões relacionais familiares. Com o avançar das pautas feministas e os primeiros passos de uma Crítica Literária Feminista, é compreendido o apagamento da escrita e resistência feminina ao longo do curso da história, originando a necessidade de aventurar-se e inovar na escrita de gêneros literários que eram entendidos como exclusivamente masculinos, trazendo para estes gêneros características identitárias femininas.

É posto pela teórica que, a princípio, as utopias escritas por mulheres pouco representavam as vivências e peculiaridades femininas, focando-se numa perspectiva socialista e não trazendo contestações em relação à instituição doméstica e trazendo ideais românticos e burgueses para suas personagens (FUNCK, 1993, p. 37). Entretanto, com o avanço dos estudos utópicos e distópicos feministas, vieram à tona diversas obras antecedentes aos estudos feministas que trazem, em seus enredos, inovações em relação à figura feminina e seus papéis na sociedade. Trazendo diferentes estudos de obras de épocas distintas e utópicas/distópicas, como o artigo de Deplagne (2019) sobre “O Sonho de Sultana” e de Baccolini (2019) sobre as raízes totalitárias das distopias feministas, o livro “Utopias Sonhadas/Distopias Anunciadas: Feminismo, Gênero e Cultura Queer na Literatura” (CAVALCANTI, DEPLAGNE, 2019) é uma obra relevante que promove visibilidade a obras antes apagadas da história, além de marcar o desenvolvimento dos estudos do gênero utópico.

A exaltação da cultura doméstica (crianças, casa, marido) em contraste direto com a negatividade das problemáticas do mundo exterior relacionam-se diretamente com os discursos proferidos por Serena Joy, sendo ela diretamente inserida neste tipo de tradição. Sua “utopia” inicial pode ser interpretada como uma utopia ilusória, já que transforma-se num inferno para a personagem no momento em que é posta em prática. Esta linha tênue entre a utopia e a distopia, juntamente com a percepção de traços utópicos dentro da distopia, é o tema abordado pela tese de pós-doutorado da professora

Ildney Cavalcanti (1999), intitulada “*Articulating the Elsewhere: Utopia in Contemporary Feminist Dystopias*”.

Utilizando e reformulando estudos canônicos sobre utopias e distopias, como os de Ernst Bloch (2005) e Tom Moylan (2016), Cavalcanti denomina distopias feministas como espaços de transformação e as mapeia. Promovendo uma imagem exacerbada das relações de poder entre os sexos, as distopias críticas feministas trazem não apenas críticas ao patriarcado, mas também autoconsciência textual em relação à construção de um “outro lugar” utópico dentro da narrativa (CAVALCANTI, 1999, p. 9). Através da análise de diferentes distopias feministas, incluindo a obra a ser analisada neste artigo, a teórica constata, em diferentes níveis da narrativa, a presença de impulsos utópicos nas personagens, que se traduzem através do desejo de um lugar ideal e de possíveis estratégias para dar fim ao regime distópico em que vivem. Seus estudos concluem que as distopias feministas oferecem, por meio das ações e falas de suas personagens, meios de resistência e estratégias de empoderamento feministas que podem ser aplicadas na sociedade.

Serena Joy – personagem secundária de *O Conto da Aia* (ATWOOD, 2017) – demonstra, através de sua jornada, a evolução entre uma utopia ilusória, em que havia sua crença de que seria lhe proporcionada uma melhor realidade, e a realização de um mundo distópico onde sua voz não é mais ouvida e seus direitos foram podados. Insatisfeita com a nova configuração que sua vida tomou, Serena busca, em seu dia-a-dia, retomar sua parcela de poder e autonomia clandestinamente, acendendo a chama do pensamento utópico (CAVALCANTI, 1999); tal jornada será analisada na seção a seguir.

O mundo de Serena

Aos olhos de Offred – uma aia e personagem principal da trama – Serena é inicialmente vista como uma figura hostil, tornando sua existência mais difícil. No entanto, ao desenvolver da narrativa, a personagem vai tomando dimensão e podemos conhecer um pouco de seu passado e atuais estratégias de sobrevivência. Destarte, já pode ser observada a insatisfação de Serena com sua atual vida por meio das simbologias apresentadas para descrevê-la; como, por exemplo, o momento em que Offred observa suas mãos pela primeira vez: “[...] era como um sorriso irônico, naquele dedo, como algo que zombasse dela.” (ATWOOD, 2017, p. 17). Além disso, Offred também percebe em sua nova patroa a presença de

elementos ilegais no regime de Gilead, como, por exemplo, cigarros; o que já lhe dá indícios de inclinações transgressoras e revolta com os direitos que lhe foram podados.

Com o passar do tempo, é revelado seu envolvimento anterior com movimentos conservadores. Desde pequena, Serena canta e discursa em Igrejas, conhecida como uma celebridade gospel. Criada neste meio, ela crê que um melhor mundo é possível se as mulheres dedicarem-se exclusivamente a seus lares e filhos, assumindo uma visão utópica ilusória que engessa a liberdade das mulheres. O que era pregado em seus discursos, como pode ser observado no fragmento abaixo, coincide com o “culto da mulher eterna” (DALY, 1970).

Seus discursos eram sobre a santidade do lar, sobre como as mulheres deveriam ficar em casa. Ela mesmo não ficava, em vez disso, Serena Joy fazia discursos, mas apresentava essa sua falha como um sacrifício que estava fazendo pelo bem de todos. [...] Ela não faz mais discursos. Tornou-se incapaz de falar. Fica em casa, mas isso não parece lhe fazer bem. **Como deve estar furiosa, agora que suas palavras foram levadas a sério.** (ATWOOD, 2017, p. 50, grifo nosso)

O excerto, retirado da obra, exemplifica que é bastante provável que Serena apenas discursava dessa maneira para obter algum tipo de poder e influência, reproduzindo um dos discursos mais populares da sociedade patriarcal da época. Buscando ampliar seus privilégios infiltrada num mundo misógino, a personagem é, por fim, confrontada pela realidade trazida pelo regime de Gilead: a de que, ao fim de tudo, ela segue sendo mulher e será tratada com igual misoginia. De nada adiantou sua aliança com a epistemologia dominante, seus diferentes. Destituída de seu antigo poderio, ela passa o restante de seus dias dedicando-se as poucas tarefas que pode executar como mulher de um comandante na República de Gilead: dedicar-se ao lar, posar como esposa troféu, e rezar para que sua aia se prove fértil e gere uma criança dos estupros institucionais aos quais é periodicamente submetida.

Todavia, é possível enxergar, através de determinados pontos na narrativa, que apesar de aparentemente obedecer ao regime totalitário e ser a favor dele antes mesmo dele ser implantado, Serena encontra e se agarra a seus pequenos pontos de resistência, podendo também ser encontrado o impulso verdadeiramente utópico na história da personagem.

E por vezes da sala de estar virá o som tênue da voz de Serena, de um disco gravado há muito tempo e agora tocado com o volume baixo, de modo que ela não seja apanhada ouvindo enquanto faz tricô, recordando-se de sua antiga glória agora amputada. Aleluia. (ATWOOD, 2017, p. 60)

Vítima da instituição da heterossexualidade (RICH, 1980), juntamente com os diversos mecanismos de controle propagados em prol de mantê-la vigente (mecanismos intensos, visto que estamos analisando uma distopia), Serena luta para manter seu lugar de conforto e, concomitantemente, sente-se inclinada a ajudar outras mulheres. Com isso, põe em último plano suas relações identitárias com homens, principalmente de seu marido, de quem não recebe atenção desde a época da implantação do regime. Seu terceiro olho (MILANEZ, 2022) finalmente encontra um foco que lhe será benéfico, e a personagem cede às suas inclinações.

A própria Serena de vez em quando tira uns dias de folga, fica enfiada na cama. Então é ela quem recebe as visitas, as Esposas com as saias farfalhando ao subir as escadas, alegres estalando a língua; ela ganha os bolos e as tortas, a geleia e os buquês de flores de seus jardins. Elas se revezam. Há algum tipo de lista, invisível, não falada. Cada uma cuida para não exigir mais do que deve de sua parcela de atenção. (ATWOOD, 2017, p. 164).

Deixadas de lado e reduzidas à posição de objetos do lar, as esposas de comandantes voltam suas relações para si, criando um grupo recluso com suas próprias tradições, como demonstrado no fragmento acima, apesar de todas as estratégias típicas do poder masculino utilizadas pelo regime para a desconfiança entre mulheres. As diversas características do poder masculino (GOUGH *apud* RICH, 1980, p. 638), sendo todas estas empregadas em níveis diferentes às mulheres de Gilead, têm como propósito criar uma prisão física e psicológica. Dentre essas características aplicadas institucionalmente na República de Gilead estão: **negar a sexualidade feminina** (as mulheres de Gilead, incluindo as esposas, têm uma imagem de pureza similar àquela da mulher eterna); **controlar ou roubar suas crianças** (ao terem seus bebês, as aias passam um curto período de tempo com eles e logo são remanejadas, esse bebê agora sendo propriedade do comandante); **confiná-las fisicamente e impedi-las de se moverem** (locomção limitada para todas, especialmente para as aias, que saem apenas para fazer compras ou algum evento oficial); **podar sua criatividade**

e impedi-las o acesso a grandes áreas de conhecimento social e cultural (mulheres não recebem informações do governo, não são permitidas a ler, nem ouvir músicas que não sejam oficiais, nem conversar assuntos que são “proibidos”, como contestar ordens e leis).

Sem mais a influência e independência que poderiam adquirir antes do regime por meio da adesão à “teologia da mulher” (DALY, 1970) e a valores identitários da heterossexualidade compulsória (RICH, 1980), presas às suas funções engessadas e sem possibilidade de ascensão social, guiadas por seu terceiro olho, as classes femininas da sociedade de Gilead entrelaçam-se e formam grupos de apoio e informação que funcionam clandestinamente como estratégia de sobrevivência. Portanto, mesmo com esforços em separar as mulheres de Gilead, elas demonstram ter estratégias de resistência e sobrevivência comunitária; revelando, assim, desejos utópicos de melhoria social.

Apesar de relutante em confiar e se relacionar com sua aia – Offred –, Serena conspira com ela, buscando maneiras de concretizar seu objetivo em ser mãe (o que lhe resta, herança da “teologia da mulher”) e transgredindo leis que podem a levar a punições inimagináveis:

– E então – diz Serena. Ela para de enrolar, deixando-me com as mãos ainda cingidas com o pelo animal, e tira o cigarro da boca para apagá-lo. – Nada ainda? Eu sei do que ela está falando. Entre nós, não existem assim tantos assuntos sobre os quais se poderiam falar; não há muito que tenhamos em comum, exceto por esta única coisa misteriosa e fortuita. – Não – respondo. – Nada. – Uma pena – diz ela. [...] Seu tempo está se esgotando – diz ela. Não é uma pergunta, uma afirmação de fato. – Sim – digo em tom neutro. [...] – Talvez ele não possa – diz ela. **Não sei a quem está se referindo.** Quer dizer o Comandante ou o Deus? Se for Deus, deveria dizer queira. De todo modo é heresia. **São só as mulheres que não podem, que permanecem teimosamente fechadas, danificadas, defeituosas.** – Não – digo. – Talvez não possa. Levanto o olhar para ela. Ela baixa o olhar para mim. **É a primeira vez que olhamos nos olhos uma da outra em muito tempo.** Desde que nos conhecemos. O momento se prolonga entre nós, desolado e uniforme. [...] – Talvez – diz ela, segurando o cigarro, que não conseguiu acender. – Talvez você devesse tentar de outra maneira. [...] – Que outra maneira? – pergunto. Tenho que me manter séria. – Um outro homem – diz ela. (ATWOOD, 2017, p. 218, grifo nosso)

Procurando mútuo benefício, Serena oferece um acordo a sua aia, Ofred, para estabelecer uma aliança, entregando-se ao poder das relações femininas e indo contra os esforços da rivalidade entre aias e esposas que é estabelecida por Gilead. Todavia, acaba sendo traída por sua aia – que é obrigada a visitar o escritório do comandante constantemente e aproveita-se disso para reunir informações que sejam úteis para uma possível revolução – e o romance é finalizado sem nos dar pistas do que ocorreu com ela, apesar de, no capítulo final (Notas Históricas) haverem pistas de quem ela realmente era e a probabilidade de seu esposo ter morrido (e muito provavelmente ela) num dos primeiros grandes expurgos de comandantes de Gilead que anteciparam a revolução que pôs um fim ao regime.

Considerações Finais

Durante este artigo, buscou-se analisar aspectos comportamentais, relacionais e estratégicos da personagem Serena Joy, do romance *O Conto da Aia* (ATWOOD, 2017). Tal análise foi feita por intermédio do estabelecimento do contexto da época em que o livro foi lançado, influências deste contexto na obra e na personagem e as relações entre a utopia e a distopia.

Antiga estrela de programas religiosos, Serena aprendeu que no mundo, pela sobrevivência, as mulheres devem seguir valores que não condizem com seus interesses. A utopia ilusória pregada pelos filhos de Jacob e acreditada inicialmente por Serena, que defende a administração do país e de todos os bens serem incumbidas ao homem, prendendo mulheres a castas específicas e as reduzindo a seres exclusivamente maternos e dependentes deles; foi implantada por uma sociedade que a fez acreditar que suas aspirações e necessidades não são importantes.

Confrontada pela prática de um plano que sempre acreditou ser ideal, Serena percebe que não há lugar para adquirir poder numa sociedade onde as mulheres são limitadas a ser objetos do lar. Após isso, suas ações resumem-se à uma busca de estratégias de obtenção de poder, tentativa de mudar sua realidade e aliança com outras mulheres em prol de um bem em comum e troca de informações, refletindo bem o que Cavalcanti (1999) põe em sua tese: a necessidade em se ter um outro lugar, um lugar que permeia a imaginação das mulheres da narrativa, um outro lugar utópico.

Por fim, sendo exemplo de mulher comum, ao perceber as forças que estavam sendo empregadas para confinar, torturar e vigiar as mulheres, Serena atravessa a tênue linha que separa a utopia da distopia, estabelecendo estratégias de sobrevivência e manutenção de sua sanidade.

Referências

ATWOOD, Margaret. *O Conto da Aia*. Tradução: DEIRÓ, Ana. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

CAVALCANTI, Ildney. *Articulating the Elsewhere: Utopia in Contemporary Feminist Dystopias*. 1999. Tese (Pós-Doutorado) – Department of English Studies, University of Strathclyde, Glasgow.

BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança: volume I*. Tradução: SCHNEIDER, N. Rio de Janeiro: Ed Uerj, 2005.

CAVALCANTI, Ildney; DEPLAGNE, Luciana. (Org.). *Utopias Sonhadas/Distopias Anunciadas: Feminismo, Gênero e Cultura Queer na Literatura*. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

DALY, M. Women and the catholic church. In: MORGAN, R. (Ed.). *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings From the Women's Liberation Movement*. New York: Vintage Books, 1970. p. 124-138.

FUNCK, Susana. Feminismo e Utopia. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 33-48, 1993.

MILANEZ, Maria Luiza. *DE REACIONÁRIA A REVOLUCIONÁRIA: A SAGA DISTÓPICA DE TIA LYDIA EM O CONTO DA AIA E OS TESTAMENTOS, DE MARGARET ATWOOD*. 2022. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.

MOYLAN, Tom. *Distopia: Fragmentos de um céu límpido*. Tradução: BENÍCIO, F.; FORTUNATO, P.; IBSEN, T. Maceió: Edufal, 2016.

RICH, Adrienne. Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs*, Chicago, v. 5, n. 4, p. 631-660, 1980.

SCHULDER, D. B. Does the law oppress women? In: MORGAN, R. (Ed.). *Sisterhood is Powerful: An Anthology of Writings From the Women's Liberation Movement*. New York: Vintage Books, 1970. p. 139-157.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016.

Mulheres em trânsito no conto “Segunda classe”, de Marilene Felinto

Ana Paula Herculano Barbosa
Liane Schneider

Introdução: o navegar entre espaços e subjetividades

*No espaço literário se concentram,
se tensionam, se intensificam, se
contradizem, se exploram as condições –
as mais diversas - para atribuir a algo a
chancela de espacial.¹*

O estudo do espaço na contemporaneidade, aliado ao fenômeno complexo que é a globalização, que promove o grande fluxo de capital e de pessoas em “espaços sociais e zonas de contato nos quais diferentes perspectivas culturais se encontram e se chocam” gerando o transculturalismo” (Almeida, 2015, p. 33), vem recebendo bastante atenção desde as últimas décadas do século passado. Se o mundo por vezes parece ter encolhido, graças a possibilidade de deslocamentos mais rápidos e até virtuais, a noção de que se ocupa, percorre e/ou habita espaços ainda é fator importante para se compreender quem fala, de onde fala e para qual público essa presença (física, digital, literária) interessa.

A construção desses espaços e quem os habita vem ocupando lugar de destaque em análises de produções literárias de escritoras/es contemporâneas/os. O espaço, enquanto categoria epistemológica, vem recebendo notável atenção no campo dos estudos culturais e de gênero, além da crítica literária feminista (Almeida, 2015). Ocupando lugar central nos estudos de intersecção

1 Brandão, 2012, p. 202

entre raça, gênero e classe, o espaço já não pode ser mais ignorado, pois é palco e ator nas produções literárias. Essa categoria, relacional e plural, é caracterizada pela sua heterogeneidade, esses espaços reais, as heterotopias foucaultianas (Almeida, 2015, p. 31), caracterizadas “(...) pela relação entre outros lugares, pela heterogeneidade, pela simultaneidade, pela justaposição e pela dispersão”, são os espaços de trânsito, para sujeitos e seus corpos moventes.

O conto “Segunda classe” integra o livro *Mulher feita* (2022) da jornalista e escritora pernambucana Marilene Felinto. Nele somos apresentadas/os a uma prosa intensa, mergulhada no deparar-se com o outro e como este pode possibilitar confrontos internos e mudanças em personagens expostas aos encontros e desencontros na modernidade tardia. A sensibilidade da escritora ao relatar fatos corriqueiros vivenciados por sua personagem nos leva a profundas reflexões sobre mulheres e seus trânsitos pelo mundo. Felinto trabalhou por anos como jornalista para a Folha de São Paulo, primeiro, escrevendo reportagens para o caderno *Cotidiano*; contudo, não gostava dessa parcela do seu trabalho e seis meses depois começou a colaborar com o jornal produzindo resenhas e críticas, além disso, sendo colaboradora de algumas revistas e escrevendo crônicas literárias (Sousa, 2021).

A produção da pernambucana, que se transferiu com a família para São Paulo na década 1970, é instigante, “intempestiva”² (Sousa, 2021, p. 13), uma característica da produção literária contemporânea. Ela nos chama para adentrarmos nos meandros da sua prosa e pensarmos nos espaços e nas subjetividades ali criadas. No conto escolhido como nosso *corpus*, “Segunda classe”, somos apresentadas a uma narradora protagonista que está em trânsito, seguindo de Berlim para Munique em um trem “super-moderno, supersônico, ultrarrápido” (Felinto, 2022, p. 33), em um vagão cercada por desconhecidas/os, outros sujeitos moventes. Imersa naquele ambiente estrangeiro a narradora protagonista se defronta com a sua subjetividade e o seu passado a partir de memórias que insistem em vir à tona, principalmente como resultado do seu encontro com uma mulher, provavelmente, das margens da Europa sentada a sua frente.

O encontro acontece nesse espaço de trânsito, o trem, meio de lo-

2 Para aprofundar o estudo sobre a produção da jornalista e escritora Marilene Felinto, sugerimos a leitura da tese de Maria Aparecida de Saraiva Magalhães de Sousa, intitulada *Escrita de si, gênero e suas intersecções nas crônicas “Jornalisticamente incorretas” de Marilene Felinto* (2021). Em sua pesquisa, Sousa trabalhou com as crônicas de Felinto e a questão do *status* marginal conferido ao gênero crônica e a escrita de mulheres negras, trazendo, assim, os marcadores de gênero e raça para a construção do seu trabalho, além de realizar um levantamento histórico de outras escritoras brasileiras que publicaram crônicas em diferentes períodos.

comoção moderno, que conecta lugares e traz em sua premissa a eficiência; lugar onde muitos circulam com destinos diversos. Seria para Marc Augé (2012) um não lugar da supermodernidade, um espaço transitório, no qual muitos navegam e poucos ficam. A cabine do trem carrega traços de um não lugar, que proporciona o cruzar entre mulheres tão ímpares, de diferentes locais, mas com pontos em comum, e nos perguntamos como esse espaço de trânsito foi ambiente gerador do regresso ao passado da narradora protagonista.

Para tratarmos do espaço de trânsito e seus sujeitos moventes no conto de Felinto (2022) iremos trabalhar com os estudos sobre o espaço literário, cidades e sujeitos em trânsito na contemporaneidade produzidos pelas/os pesquisadoras/es Sandra Regina Goulart Almeida (2009;2015), Adelaide Calhman de Miranda (2015), Liane Schneider (2015) e Luiz Alberto Brandão (2007;2012;2013). Pensando os espaços do conto, o trem e sua cabine, os corpos e as memórias, como “entidade[s] discursiva[s] movente[s] e deslizando[s], que atua[m] por meio do atravessamento de fronteiras, quer sejam físicas ou virtuais.” (Almeida, 2015, p. 29)

Sujeitos moventes e seus encontros em espaços de trânsito

O espaço na literatura contemporânea, portanto, é tecido pelo conjunto das trajetórias de seus habitantes e transeuntes, que, por sua vez, são construídas a partir de subjetividades relacionais.³

O espaço enquanto categoria teórica é notoriamente transdisciplinar, sendo estudado na geografia, filosofia, física, arquitetura, teoria das artes, entre outras áreas (Brandão, 2007), possibilitando abordagens diversas e estimulantes. Nosso olhar se detém, neste trabalho, ao espaço literário – um trânsito vinculado, majoritariamente, aos centros urbanos e as possibilidades oferecidas por essas metrópoles na criação e manutenção dos mesmos para a circulação de indivíduos, nascendo desses processos de deslocamento e car-

3 Miranda, 2015, p. 100

regando no cerne desse espaço “(...) as noções de movimento e de tempo” (Brandão, 2013, p. 180). De acordo com Almeida (2015, p. 143) “(...) o espaço das cidades contemporâneas [se constitui] como sendo aquele do trânsito, da passagem, do deslocamento e da mobilidade, sempre afetando e sendo afetado pelos vários corpos que por ele circulam.”

O espaço de trânsito do trem, no conto de Felinto (2022), surge como forma de ligação entre as cidades de Berlim e Munique, afinal, a narradora protagonista é uma das passageiras que ocupa aquele meio de transporte e cujo destino, talvez temporário ou final, é a cidade de Munique. As possibilidades são infindáveis ao pensarmos que trajetos esse corpo em trânsito pode realizar. Mas, nos detendo ao que é fornecido pela narrativa, temos esse ambiente da cabine como lugar ao qual a protagonista está fixada. Neste espaço e momento específico, ela se defronta com uma outra subjetividade e a descrição da percepção dessa outra pessoa a partir do olhar da protagonista é a seguinte: “A mulher era daquelas estrangeiras, mas não era bonita - tinha cara de melancolia e era pobre, o que se via pelo casacão surrado que vestia, pelo ovo que trazia como lanche para viagem de mais de oito horas” (Felinto, 2022, p. 33). O encontro entre essas mulheres é possibilitado pela delimitação daquele espaço, naquele intervalo de tempo em que permanecem no vagão juntas, o que faz com que ela, a narradora, começasse a deter sua atenção nessa outra existência que estava disposta a sua frente. Suspeita-se imediatamente de um certo espelhamento entre as duas, o que irá evidenciar-se ao longo da narrativa.

Como é colocado “o trem escorregava seu peso de ferro sobre os trilhos (...), enquanto a paisagem se deformava lá fora, passava pela janela do trem na mesma fugacidade cortante, de raio, de som” (Felinto, 2022, p. 33). O trem, com a sua velocidade, dá a impressão de criar isolamento do mundo exterior para aqueles/as que habitam o seu interior; ali todas/os querem chegar a algum lugar, sejam turistas ou moradores de alguma das cidades pelas quais o trem passa, europeus ou não. A paisagem se desfaz no olhar das/os passageiras/as pela rapidez com que o veículo segue ao seu destino – o ambiente não foi projetado para ser de acolhimento, pois é apenas para o deslocamento de grande fluxo de pessoas que possuem destinações múltiplas; diversos são os corpos que ocupam este espaço e ímpar também será a forma como esse e os corpos irão se afetar mutuamente.

Nessa paisagem que passa fugazmente é o outro que chama a atenção da narradora, esse outro, ou melhor, outra, aparentemente tão diferente fisicamente dela, mas que se conecta com a sua subjetividade. A partir de suas observações das ações daquela mulher estrangeira, nascem também

sentimentos; o que primeiro destacamos é o de nojo, como percebe-se nos excertos a seguir

A mulher, comendo o ovo cozido às mordidas, com a mão mesmo, como se fosse uma fruta, **me dava certo nojo**. (...) a gema **lembra**, ainda hoje, as gemadas obrigatórias que nos fazem engolir na infância: misturavam as gemas com o leite, batiam no liquidificador, metiam depois um tanto do chocolate em pó que suavizasse o gosto do ovo e batiam novamente. O sabor da gema, porém, continuava pronunciado, o gosto de vômito, o que me provocava **engulhos**. (Felinto, 2022, p. 33-34, grifos nossos)

O **nojo** de ovo misturava-se também à **lembrança** dos purgantes, dos laxantes, que também éramos obrigados a tomar para que provocassem diarréias abundantes, para que eliminássemos as lombrigas e, assim, estivéssemos limpos, desinfetados no interior de nossos intestinos de mamíferos. Coisa horrível (...). Coisa sem lógica, ritual de purificação. (Felinto, 2022, p. 34, grifos nossos)

Sua existência se vê afetada pelas ações da outra, seus sentidos são despertados pela observação dessas ações. Duas mulheres neste vagão de segunda classe, a atenção da narradora protagonista parece isolar ela e a mulher a sua frente no vagão, pois, ao observar a outra comendo os ovos, ela é transportada para os espaços de suas memórias, do passado, o sentimento de nojo a leva para lugares que talvez não desejasse visitar novamente, memórias de uma infância vivida na pobreza. O asco ao ovo e à sua comedora são espelho do nojo que nutria pelas gemadas que era obrigada a consumir quando criança; enfim, talvez a cor e o cheiro do alimento a levam para uma época longínqua com a qual não mais se identifica e que deseja esquecer.

Esse não lugar (Augé, 2012) que é o espaço da cabine proporciona à narradora protagonista um confronto consigo a partir dessas observações que faz da mulher; assim, percebemos aqui como “(...) o compartilhamento dos espaços e a convivência com outras pessoas resulta em subjetividades configuradas por meio dessas interrelações” (Miranda, 2015, p. 86). Afinal, foi a partir desse encontro que se iniciou a viagem da personagem pelo espaço das memórias, realizando dois trajetos, um físico-geográfico, de uma cidade à outra nesse território estrangeiro, e, simultaneamente, uma volta ao passado a partir do diálogo da situação presente com suas lembranças. Ela continua sua observação, “(...) ela pegou mais um ovo cozido na sacola, juntando a ele, já disposto num guardanapo de papel, três batatas grandes também cozidas. **A mulher era uma comedora de batatas**” (Felinto,

2022, p. 35, grifos nossos). A alcunha que a narradora confere à outra – “uma comedora de batatas” a fixa em um lugar, a categoriza a partir do artigo indefinido “uma”, pois ela não “**a** comedora de batatas”, é apenas **uma** entre tantas outras; a tal mulher consome dois gêneros alimentícios viáveis para aquelas/es que não possuem poder aquisitivo, seja no Brasil ou no exterior – batatas e ovos. Vale aqui considerarmos que, nos momentos de crise financeira, que afetam primeiramente os mais pobres, a carne é substituída pelo ovo; a batata, em alguma das suas variações, também é adicionada ao cardápio com mais frequência, isso no caso daquelas/es que ainda conseguem comprar alimentos. Os dois tipos de alimentos que a mulher consumia e sua caracterização física reafirmam o seu pertencimento aquele vagão, o que reverbera na protagonista, que coloca:

Tentei desviar meu olhar daquela cena de pobreza - só que, com a paisagem passando tão ligeira pela janela do **trem expresso supersônico, hiperveloz**, mal pude fixar o olhar em outra coisa. Estava **cheia de lembranças da minha própria pobreza**: da pobreza do **meu pai** e da **minha mãe**, dos casebres, dos mocambos onde eles tinham nascido. (Felinto, 2022, p. 35-36, grifos nossos)

Enquanto a mulher se alimenta com ovos e batatas, a narradora encontra-se “cheia” de lembranças, que chegam a partir de memórias difíceis de lidar. A super velocidade do trem, que deixa as paisagens borradas para trás, também remete ao fluxo desses centros urbanos colocados em conexão via trilhos. A situação da narradora é diferente – mesmo seguindo em frente e passando por transformações ao longo da vida, não pode deixar de voltar a alguns espaços do seu passado nesse resgate de memórias. A personagem transforma esse espaço de trânsito a partir do seu encontro com aquela outra mulher, nesse meio de transporte tão eficiente e rápido, em oportunidade para navegar em um território nebuloso – o do encontro consigo a partir do deixar afetar-se pela existência dessa outra pessoa, aqui representado pela comedora de batatas.

Se a viagem de trem entre Berlim e Munique em um meio eficiente de transporte é carregada de adjetivos positivos com relação a sua eficácia e rapidez, a viagem interior da personagem, que espacialmente se encontra nesse não lugar que se caracteriza como lugar para ela, é um encaminhar-se para vivenciar emoções dolorosas da volta de memórias das quais ela parece preferir distanciar-se. Mesmo não sendo proposital, ela parece “(...) conhecer-se no desconhecido” (Schneider, 2015, p. 242) dessa outra existência e do espaço de circulação e transição. A partir da come-

dora de batatas ela encontra-se transportada para as reflexões acerca da sua própria pobreza e de seus pais, trauma da pobreza tendo marcado profundamente e ainda ecoando na sua existência. Seu pai perdeu todos os dentes ainda jovem, passou a usar dentadura, e a mãe sofreu com “(...) uma doença dos olhos na infância, era cega de um olho” (Felinto, 2022, p. 36), todos infortúnios ocasionados pela situação financeira difícil que enfrentaram ao longo da vida.

Revisitar esses espaços da memória é algo doloroso para a personagem, que tenta se distanciar daquela estranha que está à sua frente. Contudo, algo naquele encontro involuntário e ocasional entre desconhecidas a afeta de tal forma que não consegue se ater à paisagem, pois sua atenção foi atraída e dominada pela consumidora de ovos e batatas.

Por mais que eu desviasse o olhar para a paisagem na janela, **só via a passageira-ovo** na minha frente, a **passageira-gema**, a **passageira amarela-e-branca**. Depois que ela tentou tão gentilmente falar comigo, passei o resto da viagem engasgada com a vontade de responder a ela (na mesma gentileza). Mas eu não falava aquela língua. (Felinto, 2022, p. 37, grifos nossos)

Ela associa aquela mulher aos gêneros alimentícios que ela consome; primeiro, é uma comedora de batatas e, agora, ganha novos nomes, associando-a com o ovo que havia consumido no começo, esse primeiro alimento, que tanto despertou o nojo da narradora, que a transportou para a infância. Podemos inferir que a outra mulher é branca, quem sabe com cabelo loiro, que lembra a gema do ovo mencionado. Tudo isso acontece nesse local, o vagão do trem, que se movimenta de forma extremamente rápida enquanto as/os passageiras/os ocupam esse ambiente. Elas/es estão em repouso com relação ao trem, mas em movimento em relação ao exterior. Esse espaço “(...) é um entre-lugar, um lugar da ordem do trânsito do passageiro, do temporário e, por isso mesmo, é o espaço da possibilidade, do devir sem compromisso ou amarras” (Almeida, 2015, p. 165), e essa liberdade, mas, também solidão, que o espaço de trânsito oferece que possibilitou o encontro com aquela mulher e a viagem interior realizada pela narradora, seu regresso a momentos do passado e a luta para se distanciar tanto deles quanto das suas similaridades com a outra passageira

Mas, afinal, não! **Não, não e não à segunda classe**: porque eu tenho dentes e não sou cega! Porque eu falo outras línguas, enfim. Porque, afinal, meu pai, logo que melhorou de vida passou a com-

prar toalhas do mais puro algodão egípcio! Meu pai, afinal, embora tivesse ossos postiços na boca, a chapa, a dentadura, embora fosse um homem de estatura mediana, **passou a comprar toalhas tamanho gigante, do mais puro algodão**. (Felinto, 2022, p. 37-38, grifos nossos)

Ela nega sua vinculação com a mulher a sua frente e também seu pertencimento àquela parcela da sociedade, à segunda classe, pois já não toma mais gemadas e nem é obrigada a tratar os vermes com os purgantes. Tem dentes, fala outros idiomas, tem boas toalhas desde sempre! O pertencer à segunda classe, como podemos ver no conto, não é algo único de determinado país, afinal, a narradora-protagonista não é europeia, talvez seja uma turista ou, agora, resida, quem sabe temporariamente, no velho continente, mas espelha-se na situação daquela mulher a sua frente. Parece existir o senso universal das segundas classes, da pobreza acentuada com a consolidação e ampliação do sistema capitalista, que fabrica uma grande parcela de despossuídos em diversos territórios (Sztulwark, 2023). O signo da pobreza macula existências humanas, como aconteceu com a narradora de “Segunda classe”: o nojo, um sentimento que assume fisicalidade no corpo dela é também uma manifestação do medo do regresso desse fantasma de certo período da sua existência.

Por isso, ao caminhar por esses espaços da memória, ela repudia as similaridades que reconhece ter em relação à outra a sua frente. Nesse processo de tentar se desvincular dessa situação de espelhamento bastante negativo com a outra mulher, a narradora tenta, a partir da negação, se proteger do passado que ainda a assombra, não apenas os acontecimentos da sua infância, mas também os de seus pais. As situações de miséria vividas tanto pelo pai quanto pela mãe marcaram a vida e constituição subjetiva desses e também a da filha. A narradora coloca que o pai, quando conseguiu melhorar de vida “(...) gostava de toalhas gigantes porque **abraçavam** o corpo todo da pessoa, agasalhavam, aconchegavam sua existência **baixa** em outro lugar que não o mundo de pobretona **solidão** em que vivera por tanto tempo” (Felinto, 2022, p. 38, grifos nossos). Essas toalhas enormes do mais puro algodão foram compradas após essa mudança na realidade da família, o pai consegue proporcionar uma vida melhor para eles, usando esse mesmo item, as toalhas, como quase que um casulo para se abrigar. Sendo esse homem baixo, pequeno, talvez devido à má nutrição na infância, as toalhas provavelmente cobriam grande parte da superfície do seu corpo, transmitindo-lhe a sensação de abrigo por vezes negada durante a vida. A palavra “baixa” está adjetivando aquela existência, lhe conferindo um grau de subalternidade vinculado à origem po-

bre desse sujeito. E articulado com esse seu *status* temos também a questão da solidão da sua condição, compartilhada depois com a sua família.

Ainda pensando nas privações vividas pelos pais quando em situação de pobreza, a narradora se recorda da mãe ao não aceitar o ovo que a mulher a sua frente lhe oferecia: “Mas por que eu não queria? Por que a mulher era pobre? Por que eu tinha nojo de gema de ovo? Por que a mulher me reme-tia **na alta velocidade** do trem supersônico à pobreza **passada** da minha própria mãe?” (Felinto, 2022, p. 36, grifos nossos). A narradora remete esse seu rápido regresso aos acontecimentos do passado à velocidade do trem que habita. As memórias vêm sem trégua a sua mente remetendo sempre à pobreza, uma condição que deixa marcas no corpo, que lhe foi transferida e mesmo tendo ela ascendido socialmente, ainda se sente marcada como um sujeito de segunda classe. Ela havia elencado pontos que a diferenciavam da mulher à sua frente não por raiva ou outro sentimento hostil especificamente contra aquela passageira; mas sim, pela sua dificuldade de lidar com essas memórias que retornam nesse momento de trânsito. O trem e seu vagão, espaços tão frequentes nos diversos elementos que compõem os caminhos entre as grandes cidades, são ambientes férteis para os entrecruzamentos de estranhos (Almeida, 2009), como ocorre com a narradora de Felinto (2022).

Mesmo estando, aparentemente, distante do seu lugar de origem, um sujeito movente neste país estrangeiro, e em um espaço de trânsito, situação que no primeiro momento não prometia nenhum vínculo imediato com suas memórias, é esse lugar que permite à personagem realizar duas viagens simultâneas: sofre ao reviver a pobreza passada. Mesmo tentando negar aquele estado, não consegue fugir de seu fantasma e de suas marcas, sejam na sua existência ou na da mulher a sua frente, pois “(...) o corpo funciona como uma entidade discursiva em cuja superfície estão marcadas as várias formas de inscrições culturais” (Almeida, 2015, p. 142).

O sistema que produz essas subjetividades enquadra os corpos em determinados espaços, fazendo com que, como colocou Carolina Maria de Jesus (2014, p. 37, grifos nossos), ao pensar em seu cenário de pobreza e miséria na favela do Canindé-SP, “quando estou na favela tenho a impressão que sou um **objeto** fora de uso, **digno** de estar num **quarto de despejo**”. Pensando nessa fala da escritora vemos como o espaço molda a subjetividade, lhe conferindo, por vezes no meio social, valores diferentes, ainda possibilitando a existência de uma obliteração da humanidade a partir do momento que o sujeito se torna objeto. Claro que, desde que essa menção foi feita por Carolina Maria de Jesus, o espaço da favela já foi e vem sendo bastante ressignificado, positivado.

Pensar nos espaços é tematizar condicionamentos recíprocos entre figuras humanas e seus entornos e problematizar as relações entre pessoas, ocorrendo essa partilha de espaços (Soethe, 2007). Na narrativa, é possível apontar essa relação de espelhamento entre ela, protagonista, e a mulher a sua frente. Em nenhum momento sabemos o que a comedora de batatas está pensando, pois temos uma narradora protagonista neste conto e todas as suposições partem dela; o que vemos é uma humanidade indo de encontro a outra ao reconhecer essas similaridades, sendo que, depois, é buscado negá-las, havendo o encontro consigo nesse processo de rememoração.

O que a narradora parece defender ao tentar desvincular-se das similaridades com a outra mulher é que, talvez, voltando ao espaço das memórias da sua infância e das misérias sofridas pelos pais, ela teme perder, novamente, parcela da sua humanidade que foi raptada quando em situação de pobreza, sendo esse *status* um fantasma de seu passado. As subalternidades conferidas aos sujeitos fomentam, por vezes, uma diminuição da humanidade dos mesmos, já que a sociedade tende a tratar esses como não-sujeitos. E nós, seres humanos, lutamos para manter tal condição, “(...) pois as pessoas desejam mais do que tudo ser humanos” (Almeida, 2009, p. 191), ou seja, usufruir de seus direitos, sendo respeitadas.

Mesmo tendo conseguido sair da situação de pobreza, afinal, o pai da protagonista conseguiu melhorar de vida e ela mesma até superou financeiramente a geração anterior, não é possível apagar os acontecimentos do passado que tanto a marcaram. E mesmo tendo ascendido socialmente, conseguindo uma educação melhor, ela ainda está no vago da segunda classe, com a

Comedora de batatas. Que língua a mulher imaginava que eu compreendia? Em geral, estrangeiros não falam com desconhecidos - ou só falavam quando eram pobres? **De que pobreza aquela mulher reconhecia que eu vinha?** De que casebre? De que mocambo? (Felinto, 2022, p. 36, grifos nossos)

Aqui ela atribui a simpatia da outra, segundo a narradora algo atípico entre os estrangeiros que conhece, ao reconhecimento que a comedora de batatas fez de sua pobreza vivenciada em algum momento, alinhando sua existência a esses espaços mencionados. No conto de Felinto (2022) os espaços e o encontro moldam a subjetividade da personagem, a “(...) sua identidade configura-se na relação com outras pessoas na mesma situação” (Miranda, 2015, p. 90), como a estrangeira a sua frente. É nesse confronto consigo e com

a outra que ela vasculha os fantasmas do passado depositados nos espaços de memória, produzindo sentimentos de repúdio e medo, buscando salvaguardar o presente e futuro e preservar essa subjetividade que se vê fragilizada pelas memórias, como neste excerto

Então eu, **não (não, não e não ...)**. Tenho dentes próprios: brancos e caninos. Desde cedo aprendi a morder a própria vida. Como coisas duras, que não são nem gema de ovo nem batata. Não sou postiça. Sou transparente como minhas retinas, que enxergam bem. (Felinto, 2022, p. 38, grifos nossos)

Nesse excerto a protagonista pretende diferenciar seu eu do presente dessas três figuras: o pai, a mãe e a mulher à sua frente, para firmar-se como ponto de mudança entre esses sujeitos a partir da diferenciação e o não regresso à situação de pobreza. Procura distanciar-se desses sujeitos, por não possuir nenhuma das mazelas dos pais e não consumir mais nem ovos nem batatas como única opção. Como havíamos destacado ela enquadra a mulher a uma categoria, batizando-a de comedora de batatas, e, a seguir, mencionando algumas das subjetividades que compõem a segunda classe

Comedora de batatas. A única língua universal que ela falava era aquela das segundas classes, dos **vagões** que transportavam os surrados, os mais pobres, os secundários, os medianos, os desclassificados, os desqualificados, os sem-dentes, os caolhos como meu pai e minha mãe. (Felinto, 2022, p. 37, grifo nosso)

A existência desta grande segunda classe, que ocupa espaços específicos para que não se misturem com aquelas/es que são classificados socialmente como superiores em relação àqueles, exerce papel de certa segregação. Nesses vagões de segunda classe é que estão amontoadas subjetividades subalternas que ocupam espaços marginais devido à pobreza, raça, gênero etc. No vagão que a narradora habita com muitos outros sujeitos, ela reconhece naquela estrangeira específica e nos alimentos que ela consome as marcas que a remetem ao pertencimento tanto da mulher quanto da narradora e seus pais à categoria de comedores de batatas. Refletindo sobre esse pensamento da narradora, percebemos como os espaços de trânsito, assim como os centros urbanos como afirma Almeida (2015, p. 141), podem “(...) se caracterizar como o inevitável ponto de chegada da experiência da diáspora e do trânsito, torna-se, pois, o lócus de conflitos de toda ordem e de encenação de desejos e anseios, por vezes não consumados”. Pois é nesse ambiente do vagão, em uma viagem entre as cidades de

Berlim e Munique, que a narradora se vê confrontada por aquela existência, confronto esse que se origina dela, pois a comedora de batatas troca apenas poucas palavras com a personagem em uma língua estrangeira sobre a qual ela possui apenas conhecimentos básicos; está apenas sendo gentil e lhe oferecendo a comida que consumia. Não sabia a comedora de batatas que sua gentileza seria o estopim para tantas reflexões.

Como foi apontado, a partir de excertos, a narradora insiste em ter alguns momentos de negação da sua vinculação com a passageira à sua frente; contudo ao final do conto ela diz: “**Estávamos sós:** ela, sozinha; eu, também. Para onde ela ia, não se sabia. Ela estava só. Eu estava só - **nós,** mulheres de segunda classe” (Felinto, 2022, p. 39, grifos nossos). A solidão já antes relatada ao falar do pai, também se faz presente nas existências desses dois sujeitos moventes, aquela de quem ela tanto tentou se diferenciar, talvez pelo processo doloroso que vivencia ao voltar aos espaços do passado habitados pelo fantasma da pobreza, situação essa que continua a ecoar em sua existência. Afinal, ela também era uma comedora de batatas, uma mulher em um vagão de segunda classe em terras estrangeiras, circulando por espaços de trânsito e confrontada pelo passado no trajeto que estava fazendo naquele momento.

Considerações finais

This sometime-urbanite's fiction is in the realisation of escape through dreaming of - of dreaming as escape to - my other ... the other that complements me, that completes me. When safety has always been a stranger, courting strangeness becomes habit. More content there than here, inspired by thereness rather than hereness, is my security. (...) The urbanites' abandon. respite. fiction.⁴

Nesta produção literária contemporânea de Marilene Felinto, percebemos a maneira pela qual o espaço atua como terreno fértil para o encontro de sujeitos e diálogos desses com o outro e, também, consigo, possibilitando repensar essas subjetividades a partir de influências externas e acontecimentos internos que causam deslocamentos. O espaço de trânsito no conto “Segunda classe” (2022), que realiza a ligação entre Berlim e Munique, dois grandes centros urbanos, no intervalo de oito horas, possibilita o acesso a outros espaços. Como o espaço das memórias da personagem e que também

4 Mootoo, 2001 apud Almeida, 2015, p. 151.

é habitado, mesmo que temporariamente, por corpos que também se caracterizam como espaço, as/os passageiras/os do trem.

Ao pensar o porquê desse espaço, que é transitório, tornar-se um terreno fértil para que a narradora questione sua história, seu presente e, assim, sua subjetividade, pensamos em nossa análise do conto, a possibilidade desse espaço, um possível não lugar, como terreno de reflexão e contestação. A velocidade do meio de transporte remete ao modo como as memórias da narradora regressam, de forma tão rápida, como um raio ou o som, assim como o vislumbre das paisagens através das janelas do trem. Ela não consegue freá-las, o regresso ao território do passado é inevitável. A própria disposição das cadeiras no vagão colabora para essa situação de espelhamento que a personagem vive com a mulher à sua frente. Essa disposição viabiliza os confrontos formulados pela narradora, com a outra e, de forma concomitante, consigo. Ela deverá permanecer no trem até que o mesmo chegue à estação. A narradora parece habitar uma bolha no momento que inicia sua viagem pelos espaços da memória – do exterior o que importa é a comedora de batatas – além do navegar pelos lugares internos, para onde direciona sua energia. Assim, conforme o trem segue em frente em direção a Munique, possível destino da narradora, ela caminha pelas memórias do passado, como realizando um regresso; a partir dessa terra estrangeira chega a espaços conhecidos e que marcaram sua existência.

Afinal, foram seus sentidos que despertaram suas memórias, ao ver a passageira consumindo o ovo e, depois, a batata, a partir daí tudo começou. A narradora pensava que havia se distanciado o suficiente da pobreza do passado, conforme tivera certa ascensão social – era letrada, não usava dentadura e seus olhos eram sadios, se distanciando assim das marcas que a pobreza havia deixado nos corpos dos seus pais. Contudo, mesmo tendo melhorado de vida, não era possível apagar o que viveu, e ali, naquele vagão de segunda classe, sua subjetividade continuava marcada por condições de subalternidade vividas. Ela, estrangeira, também habitava aquele vagão em busca por ir em frente, em buscar outro lugar para si, onde lhe caberia, por direito, mais que ovos e batatas, quem sabe até a primeira classe.

Referências

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Cartografias contemporâneas: Espaço, corpo, escrita**. 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

_____. Os inventários da cidade global de Dionne Brand. In: ALMEIDA, Sandra Regina Goulart; DINIZ, Dilma Castelo Branco; SANTOS, José dos. (org). **Migra-**

ções teóricas, Interlocuções culturais: Estudos comparados (Brasil/Canadá). Belo Horizonte: Argumentum, 2009, p. 187-200.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9 ed. Campinas: Papirus, 2012.

BRANDÃO, Luiz Alberto. Espaços literários e suas expansões. **Aletria**. Belo Horizonte, vol. 15, p. 207-220, jan.-jun. 2007. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18135>. Acesso em: 02/09/2023.

_____. Tensões do espaço literário. **Aletria**. Belo Horizonte, vol. 22, n. 3, p. 193-203, set.-dez. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18509>. Acesso em: 02/09/2023.

_____. **Teorias do espaço literário**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FELINTO, Marilene. **Mulher feita: E outros contos**. Fósforo Editora, 2022.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ática, 2014.

MIRANDA, Adelaide Calhman de. Memória e cidade na narrativa brasileira contemporânea de autoria feminina. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Vasconcelos (org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2015. p. 85-116.

SCHNEIDER, Liane. O espaço urbano, identificação e reconstruções subjetivas em *Azul-corvo*, de Adriana Lisboa. In: DALCASTAGNÉ, Regina; LEAL, Virgínia Vasconcelos (org.). **Espaço e gênero na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk Editora, 2015. p. 239-256.

SOUSA, Maria Aparecida Saraiva Magalhães de. **Escrita de si, gênero e suas intersecções nas crônicas “Jornalisticamente incorretas” de Marilene Felinto**. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de pós-graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa - PB, p. 169, 2021.

SZTULWARK, Diego. **A ofensiva sensível: Neoliberalismo, populismo e o reverso da política**. São Paulo: Elefante, 2023.

O corpo político em “algumas brasileiras”, de Débora Gil Pantaleão: uma perspectiva interseccional

Isabela Cristina Gomes Ribeiro da Silva
Moama Lorena de Lacerda Marques

Considerações iniciais

As pesquisas que temos realizado sobre a obra de Débora Gil Pantaleão, escritora paraibana de vasta produção e destaque na contemporaneidade, nos faz constatar um forte ativismo por meio da palavra, o que determina uma literatura atenta a questões políticas emergenciais, especialmente por meio de um corpo político feminino, que, sabendo-se parte de uma comunidade de poetas marcada pela precariedade e pelas perdas (Magalhães, 2020), é inscrito pelo viés da interseccionalidade (Crenshaw, 2012), da dororidade (Piedade, 2017), da sororidade (hooks, 2018), entre outros.

Essa centralidade no corpo vai ao encontro do que tem sido feito na poesia de autoria feminina, como vemos abaixo:

De 2010 para cá, intimamente ligada às recentes manifestações feministas, uma nova poesia escrita por mulheres, lésbicas e trans ganha força inesperada e se amplifica com rapidez. É uma poesia diferente, que surpreende, que interpela, irrita, fala o que quer, fala o que sente, fala o que dói [...]. Neste contexto, o corpo e a sua fala ganham terreno progressivamente. (Klien, 2018, p.105-109)

A par disso, observamos que essa nova poesia que registra um corpo que fala o que dói e o que sente, fazendo-se ouvir, muitas vezes, por meio do grito, se posiciona contra um sistema que violenta e mata. Nesse sentido, propomos investigar como, esteticamente, ocorre a inscrição desse corpo que enfrenta diversas opressões e violências no poema “algumas brasileiras”, de Débora Gil Pantaleão, publicado no livro *Poesia I* (2022), sob uma perspectiva que considere os estudos feministas, por meio do diálogo da interseccionalidade com outras categorias.

Conhecendo Débora Gil Pantaleão

A escritora paraibana Débora Gil Pantaleão nasceu em 1989, na capital João Pessoa. Formada em Letras, com habilitação em inglês, é mestra e doutora em Estudos literários pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB); foi fundadora da editora independente Escaleras, que atuou no mercado editorial durante cinco anos, tendo oportunizado a publicação de muitas mulheres, incluindo escritoras paraibanas, a exemplo de Jennifer Trajano, Aline Cardoso, Isabor Quintiere, entre outras. Enquanto editora, seu principal intuito foi “a publicação de obras de autoria feminina, principalmente estreantes” (Ribeiro, 2020, p. 188).

Pantaleão também participou, como idealizadora e organizadora, do **Sarau Selváticas**, hoje coordenado pelas poetas Anna Apolinário e Aline Cardoso. Além disso, residiu em Salvador, onde ministrou aulas na Universidade Federal da Bahia (UFBA); atualmente, mora na capital paraibana, onde já foi professora substituta na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e, agora, é coordenadora e professora de uma pós-graduação em Escrita Criativa na UNIESP, além de atuar como psicanalista.

Autora de uma vasta produção literária, publicou livros tanto de poesia como de prosa, a exemplo de: *Se eu tivesse alma* (2015), *Causa morte* (2017), *Nem uma vez uma voz humana* (2017), *Vão remédio para tanta mágoa* (20017), *Sozinha no cais deserto* (2018), *Objeto ar* (2018), *Repito coisas que não lembro* (2020), *Uma das coisas* (2020), *Poesia* (2022), *Prosa* (2022) e *Amorzinho* (2023), sendo o penúltimo e o antepenúltimo antologias que reúnem seus escritos inéditos e outros já publicados

A escrita de Débora Gil Pantaleão é, segundo Siqueira (2019), “Uma poesia carregada de leituras de mundo e do corpo”, afirmação com a qual concordamos, quando identificamos, em diversos poemas, a construção de um corpo e das dores sentidas por ele, a exemplo do poema selecionado para análise. Ademais, a partir das nossas pesquisas, ao investigar a literatura de Pantaleão, nos deparamos com textos carregados de uma subjetividade lírica pensada em proporcionar espaços de (r)existência para diversos corpos femininos oprimidos pelo sistema cisheteropatriarcal, apresentando recursos estilísticos e identitários que dialogam com outros corpos dissidentes.

Um dos exemplos sobre a forte presença da categoria de um corpo político em constante diálogo com outros na poesia de Débora Gil é o poema “Patchwork”, também do livro *Objeto ar* (2018), dado que visualizamos a construção de um corpo feminino feita a partir de uma colagem de versos de

escritoras e poetas canônicas, bem como de contemporâneas, que, juntas no poema, em uma voz uníssona, expõem seus desejos e suas vivências. Vejamos, abaixo, o poema na íntegra:

se te pareço noturna e imperfeita
 se canto porque o instante existe
 e o sonho não foi tão alto e forte
 se já morri pela beleza
 e prefiro eu mesma comprar as flores
 se vi minha vida tomando mil direções
 como os galhos de uma figueira
 se morder a polpa da palavra
 é violentar o verbo
 se acordei antes das cinco
 e estou triste como a imagem
 de um cão morto à estrada
 e minha alma é líquida
 e debaixo de minha pele negra
 há sangue vermelho
 correndo em veias velhas
 se ah sede insaciável que me rasga a goela
 se o meu corpo é semântico
 ou campo de algodoal colorido de milho
 se o amor é sacrifício
 de visionários de autobombardeio
 se te cri
 quando ninguém te cria
 e hoje sou como todos
 olha-me de novo
 com menos altivez
 e mais atento.
 (Pantaleão, 2018, p.38)

Além deste, muitos outros poemas trazem marcas de um corpo erótico e/ou político. Segundo Leyla Silva (2018), sobre esse aspecto na poesia de Pantaleão, temos que “débora fermenta a sua matéria poética no signo do corpo [...] a vida é aprendida e apreendida pela corporeidade. Para se viver autenticamente é preciso ter e reconhecer-se corpo”¹. Esse apontamento feito por Silva (2018) permite o reconhecimento do diálogo que a voz lírica presente em alguns textos da autora mantém com o próprio corpo, com o corpo do poema e com outros corpos de mulheres próximos ao seu.

¹ Citação retirada do prefácio do livro *Sozinha no cais do deserto* (2018).

Retomando as impressões de Lau Siqueira, este afirma, em uma resenha sobre o livro *Se eu tivesse alma* (2019), que

a poesia de débora gil pantaleão constrói uma tênue transversalidade temática. A memória para além do tempo. A erótica para além dos limites da pele. O nó racional nos laços da sensibilidade extrema. O desapego do ponto de partida e o mergulho na origem. Uma poesia carregada de leituras de mundo e do corpo enquanto miríade da existência. Iluminando todos os campos e guardando a sombra necessária da próxima descoberta. (Siqueira, 2019)²

Amparados pelo texto acima e os demais recortes de resenhas selecionados, podemos ratificar que, em diálogo com outras temáticas, a presença do corpo, carregado de leituras, de dissidências e (r)existências, é elemento fundante da poética em questão, que costuma ser atravessada por uma linguagem irônica e com leve tom de humor; “que constrói sua unidade na lucidez e na serenidade das escolhas. Ao mesmo tempo, não poupa as feridas”. (Siqueira, 2019).

O corpo político em “algumas brasileiras”

Na poética de Pantaleão, o corpo é constantemente marcado pela raça, pelo gênero, pela sexualidade e pela classe, o que nos guia a uma leitura feita por uma perspectiva interseccional, aqui compreendida como:

uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da 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)

Dessa forma, a interseccionalidade atua como instrumento que permite examinar o sistema discriminatório que sustenta desigualdades singulares a partir de determinados marcadores identitários. Um exemplo disso é a homogeneização dos feminismos, que pode ser danosa a determinadas mulheres, como as mulheres negras, dado que, ainda que todas as mulheres

2 Informação retirada da orelha da segunda edição do livro *Se eu tivesse alma* (2019).

lidem com vivências de violências parecidas, há um recorte da raça que estrutura uma desigualdade e uma discriminação mais profundas no que se refere a elas, devido a todo um sistema hegemônico estruturado pelo sistema colonial-escravista.

A par disso, podemos afirmar que o registro do corpo no poema a partir de uma perspectiva interseccional objetiva revelar mais atentamente múltiplas violências, como a lesbofobia, o sexismo e o racismo, que encontraremos nos versos que serão analisados e que seguem, na íntegra, abaixo:

algumas brasileiras
vão até os seus quartos
pegam seus cadernos
de pauta e uma caneta preta

nem todas tem quarto
nem todas tem caneta
nem todas sabem empilhar palavras

uma mulher branca escreve um poema
uma mulher negra escreve um poema
uma mulher indígena escreve um poema
uma mulher bissexual escreve um poema
uma mulher lésbica escreve um poema
uma mulher trans escreve um poema
uma mulher louca escreve um poema

em todos
o mesmo nome
a liberdade
(Pantaleão, 2022, p. 142)

Contendo dezessete (17) versos, divididos em quatro estrofes, esse metapoema dialoga com aspectos diversos da atividade de escrita poética da mulher, mas não de qualquer mulher, da brasileira, como vemos nos primeiros versos: “algumas brasileiras/ vão até seus quartos/ pegam seus cadernos/de pauta e uma caneta preta”. Entretanto, após conceber a imagem de mulheres brasileiras indo ao encontro da palavra, a voz poética traz condições que dificultam o processo criativo, como vemos em: “nem todas tem quarto/nem todas tem caneta”; a partir dessa afirmação, enxergamos a marca da classe, que, por vezes, limita a escrita da literatura, que precisa de condições materiais para acontecer.

A necessidade dessas condições foi muito discutida pela escritora Virginia Woolf, no livro *Um teto todo seu* (2014, p.12), que argumenta que “Uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção; e isso, como vocês verão, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção.” Ou seja, conforme Woolf (2014), ter boas condições financeiras e um lugar para viver dignamente é uma necessidade básica para que as mulheres consigam se envolver inteiramente com a literatura; porém, como sabemos, essa prerrogativa foi, por muito tempo, apenas dos homens.

É interessante observar, ainda em relação a esse famoso texto da escritora inglesa, que, mais condizente com o que encontramos no poema de Débora Gil, uma das traduções recentes de *A Room of One's Own* para a língua portuguesa registra, como título, “Um quarto só seu”, o que potencializa a necessidade material de um espaço privado/íntimo.

Sobre esse fato, enxergamos aqui a primeira marca interseccional do poema, que se trata de uma dificuldade originada pelo cruzamento das desigualdades de gênero e de classe, já que nem todas as mulheres têm ao menos o básico para fazer literatura, ou seja, um caderno e uma caneta. Essa carência, inclusive, é ampliada no próximo verso, que diz: “nem todas sabem empilhar palavras”, o que mostra, como uma das possíveis leituras, uma limitação criativa, ou mesmo intelectual, devido à subjugação das duas categorias citadas: gênero e classe.

Nos três próximos versos, podemos observar, atrelados ao gênero e à classe, marcadores étnico-raciais: “uma mulher branca escreve um poema/ uma mulher negra escreve um poema/ uma mulher indígena escreve um poema”. O fato de mulheres de origens étnico-raciais diferentes fazerem uso da escrita mostra que, apesar de cada uma delas vivenciarem situações de opressões diferentes em razão de questões raciais, todas escrevem poesia, ainda que lidando com as adversidades impostas por preconceitos estruturais. Além disso, esse gesto de todas as mulheres, independente de suas identidades étnico-raciais, buscarem a poesia conversa com o que Audre Lorde chamou de “a poesia como iluminação” (Lorde, 2020, p.45), pois esta se tornou um lugar em que a mulher revela suas experiências de vida e denuncia violências patriarcais. Observemos o que nos diz a escritora e pensadora feminista:

Esse nosso lugar interior de possibilidades é escuro porque antigo e oculto; sobreviveu e se fortaleceu com essa escuridão. Dentro desse local profundo, cada uma de nós mantém uma reserva

incrível de criatividade e de poder, de emoções e de sentimentos que ainda não foram examinados e registrados. O lugar de poder da mulher dentro de cada uma de nós não é claro nem superficial; é escuro, é antigo e é profundo. [...] Falo aqui da poesia como destilação reveladora da experiência, não do estéril jogo de palavras. (Lorde, 2020, p. 46)

Sendo assim, compreendemos que a poesia como iluminação, pensada por Lorde, é o ato de criação poética a partir das experiências circunstanciais do que é ser mulher em uma sociedade que nos subjugua e nos determina como inferior de formas singulares, a depender da raça, da classe, da identidade de gênero, da orientação sexual, entre outros. Considerando essas experiências como mulher, aquelas que escrevem o fazem para revelar, no corpo do poema, o que foi calado por muito tempo, assim, reagindo aos silenciamentos e apagamentos.

Se nos três primeiros versos da quarta estrofe o destaque é para questões étnico-raciais, nas três últimas são orientações sexuais e identidades de gênero dissidentes que são marcadas: “uma mulher bissexual escreve um poema/ uma mulher lésbica escreve um poema/ uma mulher trans escreve um poema”. Trata-se, portanto, de corpos em constante ameaça, em relação aos quais, como nos lembra Danielle Magalhães (2020, p.220), “Butler instaura um pensamento em que pensar o corpo como centro e questão da política é mais que pensar o corpo, é pensar um corpo em risco.” Dessa forma, quando a voz lírica trata das mulheres que fazem parte da comunidade LGBTQIA+, ela possibilita que todas sejam representadas como vidas dignas de serem ouvidas a partir da sua voz e dos seus versos, abrindo um espaço para a resistência desses corpos que são negados e violentados, o que nos leva à discussão da precariedade e da vulnerabilidade pensadas por Judith Butler, visto que existem as pessoas que “ficam diferencialmente expostas ao dano” (Butler, 2019, p.40), pois não são consideradas vidas dignas de proteção e cuidado.

A estrofe em questão finaliza com o verso “uma mulher louca escreve um poema”. Em relação a ele, vemos duas possíveis leituras: em uma primeira, o termo louca acaba se referindo, de modo irônico, a partir do olhar machista e silenciador da sociedade, a todas as mulheres citadas pela voz lírica no poema, dado que estas, quando resolvem falar sobre suas condições de desigualdade, são, recorrentemente, colocadas na posição de louca. Observemos:

à mulher foram atribuídas e oportunizadas tão poucas possibilidades de identidades, nos colocando assim em uma posição de subjugação. De Eva, louca, má, perigosa, bruxa à Maria, santa, reca-

tada, bela e do lar: historicamente a figura da mulher foi posta à serviço do controle e da dominação de uma lógica patriarcal que violenta e subjuga a mulher. (Mendes, 2021, p. 12)

A segunda leitura, que não anula a primeira, é a preocupação da poeta em inserir mais um corpo dissidente: o corpo de mulheres que divergem do que é considerado psiquicamente normal e a quem a voz lírica também confere a possibilidade e o estatuto da escrita; mulheres estas impedidas de se comunicar e trancafiadas em instituições manicomiais, que têm por intuito o controle dos corpos, como aconteceu com a poeta Stella do Patrocínio, que foi abordada por policiais na rua e levada a um centro psiquiátrico involuntariamente, sendo considerada um “sujeito psiquiatrizado”³ pela instituição.

Com isso, compreendemos que, independentemente da raça, da classe, da sexualidade e de outras identidades, a mulher é colocada em um lugar de inferioridade perante o sistema que favorece o patriarcado estrutural. Esse entendimento relaciona-se à precariedade política pensada por Judith Butler, visto que “designa a situação politicamente induzida na qual determinadas populações sofrem as consequências de deterioração de redes de apoio sociais e econômicas mais do que outras, e ficam diferencialmente expostas ao dano, à violência e a morte” (Butler, 2018, p.40).

Entendemos, ainda no que se refere ao poema, que a voz poética, ao relatar a necessidade de escrever das mulheres, parte do entendimento de que elas não têm apoio político, mas, de certo modo, têm a palavra, para falarem o que sentem e o que dói. Dessa maneira, a poesia reverte o silenciamento, pois conforme Audre Lorde no poema “Uma litania para a sobrevivência” (2020, p. 81): “[...] e quando falamos temos/medo/ de nossas palavras não/serem ouvidas/ nem bem-vindas/ mas quando estamos em/ silêncio/ ainda assim temos medo/ É melhor falar então/ lembrando/ sobreviver nunca foi nosso/ destino”; esses versos dialogam com o pensamento ensaístico de Lorde sobre as mulheres usarem a voz por meio do poema para romper com os silenciamentos.

A última estrofe anuncia que em todos os poemas há “o mesmo nome/ a liberdade”; assim, a voz lírica determina uma espécie de vontade e luta maiores de toda mulher, ainda que em suas diferenças: a liberdade, não só para escrever seus poemas e comunicar(se), mas para ser e tornar-se mulher. Assim, convém mencionar a solidariedade política que encontramos

3 Informação retirada do site Hypeness: <https://www.hypeness.com.br/2022/05/stella-do-patrocinio-quem-foi-a-poeta-negra-que-tem-seu-falatorio-reverberado-ate-hoje/> Acesso em: 07 set. 2023.

no poema, por intermédio da compreensão que a voz lírica expressa com a realidade de outras mulheres que lidam com opressões e violências singulares, atuando, no poema, como um exemplo de sororidade, ao modo de como bell hooks a pensa:

a sororidade feminista está fundamentada no comprometimento compartilhado de luta contra a injustiça patriarcal, não importa a forma que a injustiça toma. Solidariedade entre as mulheres sempre enfraquece o sexismo e prepara o caminho para derrubar o patriarcado. (hooks, 2018, p.30).

Ela seria, portanto, um gesto importante para ultrapassar a barreira que impede uma união mais estreita entre as mulheres. Além disso, ao pensar as intersecções, lembramos que Danielle Magalhães afirma que “essa marca porta a interdependência, a aliança que se torna o comum de tantas e tantos que, a princípio, não teriam muito em comum” (Magalhães, 2020, p.217); pensando nisso, compreendemos que tanto a voz poética como os corpos delineados no poema, cada um com suas singularidades, lidam com as injustiças sociais, bem como possuem o mesmo desejo e o mesmo direito expressos no último verso. Afinal, conforme a cantora e pianista Nina Simone, “liberdade é não ter medo”⁴.

Considerações finais

Com base nas discussões e na análise apresentada, pudemos verificar como o corpo feminino expresso nos versos anuncia a solidariedade política com outros corpos, ainda que diferentes do seu, em uma aliança fundada, sobretudo, na sororidade.

Em Débora Gil Pantaleão, as mulheres se aproximam contra o sistema que oprime sua fala e violenta os seus corpos, através, também, de uma atenção àqueles que são taxados como descartáveis e têm sua existência negada e silenciada.

O registro do corpo feminino e das suas intersecções denuncia a dor e a violência ignoradas, mas se mostra como uma voz que brada a sua (r) existência e a dos corpos próximos ao seu. Por isso, encontramos nos versos uma lírica que registra uma forte inscrição não só do próprio corpo, mas de uma comunidade de corpos que compartilham uma realidade, o que conversa com o entendimento de Audre Lorde sobre transformar o silêncio e o apa-

4 Informação retirada da revista Cult: <https://revistacult.uol.com.br/home/liberdade-e-nao-ter-medo/>. Acesso em: 01 maio 2023.

gamento em linguagem e ação: “é necessário compartilhar e espalhar também as palavras que nos são significativas. Mas o mais importante para todas nós é a necessidade de ensinarmos a partir da vivência, de falarmos as verdades nas quais acreditamos e as quais conhecemos. Porque somente assim podemos sobreviver.” (Lorde, 2019, p.53).

Referências

BUTLER, Judith. **Vida precária**: os poderes do luto e da violência. Trad. Lieber, Andreas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CRENSHAW, Kimberlè. Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero. **Revista de Estudos Feministas**, v. 7, n. 12, 2002.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. 1 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

KLIEN, Julia. Na poesia. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. **Explosão Feminista**: Arte, cultura, política e universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, v.1, cap. 2, p. 105-137.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider**: Ensaios e Conferências. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

MAGAHÃES, Danielle. Amor e política, uma comunidade do dano: condições precárias em alguma poesia brasileira contemporânea escrita por mulheres. **Revista Eutomia**, Recife, n. 26, p. 211-234, dez. 2020.

MENDES, Caroline Borges. **Triste, louca e má**: a representação das mulheres entre a exploração e dominação. Orientador: Cynthia Maria Jorge Viana. 2021. 70f. Trabalho de Conclusão de Curso – (Graduação em Pedagogia). Universidade Federal de Goiás. Goiana. 2021.

PANTALEÃO, Débora Gil. **Objeto Ar**. João Pessoa: Escaleras, 2018.

PANTALEÃO, Débora Gil. **Sozinha no cais deserto**. João Pessoa: Escaleras, 2018.

PANTALEÃO, Débora Gil. **Se eu tivesse alma**. João Pessoa: Escaleras, 2019.]

PANTALEÃO, Débora Gil. **Poesia**, vol. I. João Pessoa: Escaleras, 2022.

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

RIBEIRO, Ana Elisa. Elas editam: mulheres do livro e da poesia no Brasil contemporâneo. **Revista do centro de pesquisa e formação**, São Paulo, nº 11, p. 175-192, dez. 2020.

Parte III - Vozes, performances e metodologias decoloniais

A poesia de Juan Francisco Manzano: influências e colaborações¹

Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva Costa

*Voai ternas letras
Voai filhas minhas,
As asas batendo
Que esta pena fia:
Saí do berço
Onde em míseros dias,
Meus olhos viram
Por amor nascidas
Fugi como zefirinhos
Que suaves se animam²*

(Anacreôntica³, Juan Francisco Manzano)

O poeta cubano Juan Francisco Manzano (1797?-1853) foi um escravizado de nascença e autodidata, que publicou diversas poesias com a permissão de seus senhores, como *Poesías líricas* (1821) e *Flores pasajeras* [sic] (1830). Além disso, fez publicações avulsas em revistas e jornais cubanos de sua época tanto como escravizado quanto liberto. Conforme William Luis (2016), Manzano obteve um reconhecimento literário em

1 Extrato de parte de um subcapítulo de nossa tese intitulada *A vida escrita do poeta escravo Juan Francisco Manzano: caminhos, pedras e versos*, de 2021, realizada no PPGL da Universidade Federal da Paraíba, sob a orientação da professora Dra. Ana Cristina Marinho e segunda orientação do professor Dr. Manuel Alberca, e coorientação da professora Dra. Belén Molina, sendo os dois últimos da Universidade de Málaga (Espanha) pelo Programa de Doutorado Sanduiche no Exterior (PDSE), da CAPES, de 10/2018 a 09/2019.

2 No original: *Volad tiernas letras / Volad hijas mías, / Las alas batiendo / Que esta pluma os fia: / Salid de la cuna / Do en míseros días, / Mis ojos os vieron / Por amor nacidas / Huid cual cefirillos / Que suaves se animan* (Anacreôntica, Juan Francisco Manzano).

3 Essa poesia recebe o nome do poeta grego Anacreonte (570 a.C.-485 a.C.), autor de composições em ambiente pastoril, com formas breves, como odes e elegias, características do período neoclássico (Cabral; Hernández, 2011).

uma sociedade colonial branca que dificultava ao escravizado negro a possibilidade de publicação de seus escritos, portanto, uma abertura para a voz negra, isto é, um exemplo de subversão. Com isso, neste estudo, fazemos breves comentários críticos sobre alguns fragmentos de poesias de Manzano, que chegaram até nós, com teor antiescravagista e analisados sob o viés pós-colonial.

Observamos que os poemas de Manzano deixam evidente a influência de colaboradores para o arremate final, principalmente, ao compararmos com o texto autógrafo de sua autobiografia⁴. Percebemos que, em alguns desses poemas, existem notas explicativas ou, até mesmo, a especificação do tipo de poema, como ode, soneto, oitavas, que aparecem em algumas publicações e outras já não fazem tal menção. Adriana Galanes (1991) comenta que essas notas aparecem inclusive nos manuscritos, porém, ela afirma que não se sabe quem foi o seu autor, ou se o próprio Manzano as escreveu.

Observamos que os poemas de Juan Bautista Arriaza⁵ (1770-1837), em alguns deles, aparecem também algumas notas ou o tipo de poema. Acreditamos que Manzano possa ter se inspirado nessas composições para as suas criações. Algumas publicações de Arriaza fazem alusão à poemas “amatorios” [amorosos], “didáticos” ou “descriptivos”. Em uma das cartas de Manzano a Domingo Del Monte⁶ (1804-1853), a de 16 de outubro de 1834, Manzano (2016, grifo nosso) usa esses termos para dizer a Del Monte que tem algumas composições “amorosas”, entretanto, não sabe se uma delas é “didática” ou “descriptiva”: “[...] Tengo algunas composiciones *amatorias* entre ellas un poema, no sé si *didáctico* o *descriptivo* [...]” (Manzano, 2016, p. 121, grifo nosso). Inclusive, em sua autobiografia, ele relata que “ninguém” sabia explicar o “gênero” de suas composições, acrescentando que “[...] não

4 Esse texto foi escrito em 1835 por incentivo do escritor e crítico literário Domingo del Monte e publicado em língua inglesa pelo antiescravagista britânico e juiz dos Tribunais Mistos, que na época estava em Havana, Richard Madden, na velha Londres de 1840, já que a censura metropolitana espanhola não permitia a publicação de textos com fundo escravocrata em Cuba. Entretanto, a primeira publicação em língua espanhola aconteceu em Havana em 1937 com base no texto autógrafo (Luis, 2016).

5 Poeta neoclássico espanhol – o guia que Manzano revela seguir em sua autobiografia: “[...] copiando as letrilhas mais bonitas de Arriaza a quem imitava sempre me considerava qe. ao me parecer a ele já era poeta ou sabia faser versos [...]” (Manzano, 2016, p. 326-327, tradução nossa). No original: “[...] copiando las mas bonitas letrillas de Arriaza a quien imitando siempre me figuraba qe. con parecerme a él ya era poeta o sabia aser versos [...]” (Manzano, 2016, p. 326-327).

6 Escritor e crítico literário que patrocinava a literatura escrita e denunciava as injustiças em Cuba, assim como as práticas escravocratas, embora fizesse parte da elite intelectual branca.

eram nem *divinas* nem *amorosas* [...]” (Manzano, 2016, p. 308, grifo nosso, tradução nossa).

Com relação à colaboração, Philippe Lejeune (1994, p. 327) considera que ela “[...] complica seriamente a questão de responsabilidade, e igualmente prejudica a noção de identidade [...]”. Como apontamos, anteriormente, a discrepância entre a escritura autógrafo da autobiografia e as várias versões dos poemas publicados de Manzano é considerável, o que dificulta compreendermos a sua significação, dado que passou pela mão de colaboradores que fizeram “correções” desde a pontuação, a grafia, a acentuação, a metrificção, a versificação, a estilística, até a substituição de palavras, cortes, acréscimos e reescrita, de palavras a versos inteiros, o que compromete nossa análise. Luis (2016) ressalta que grande parte das alterações nos poemas de Manzano é meramente formal e que eles são trabalhados com um rigor estético nas rimas e na estruturação silábica, típico da valoração estética da época. Galanes (1991) afirma que a obra de Manzano obriga a uma recharacterização desse escravizado/liberto⁸, e sempre negro, que tinha que arriscar em público o jogo dos dominadores, uma vez que a casta dominante censurava os textos a serem impressos, principalmente, quando esses procediam de um autor fora dessa casta.

Entretanto, Octavio Paz (1982) explica que a palavra do poeta está una com ele, que se confundem, e que, no ato da criação, a parte mais secreta de nós mesmos aflora à consciência, trazendo à luz certas palavras inseparáveis do nosso ser. Para ele, “[...] o poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis. Por isso, é tão difícil corrigir uma obra já feita. Toda criação implica uma re-criação [sic], um retorno sobre nossos passos [...]” (Paz, 1982, p. 55, grifo nosso). Concordamos com essas palavras de Paz e também ao afirmar a impossibilidade da tradução poética, pois, “[...] cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e irremovível: impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva [...]” (Paz, 1982, p. 55), ele é feito de elementos que não podem ser

7 No original: “[...] no eran ni *divinas* ni *amorosas* [...]” (Manzano, 2016, p. 308, grifo nosso).

8 De acordo com Luis (2016), em 1836, Del Monte convida Manzano para uma de suas tertúlias e, ao ler seu poema “Treinta años” [“Trinta anos”], deixa os intelectuais presentes maravilhados. Após esse episódio, os intelectuais do grupo de Del Monte se encarregaram de arrecadar fundos para comprar a liberdade do poeta das mãos de Dona María de la Luz de Zayas, que ocorreu, provavelmente, em 1837. Entretanto, Adriana Galanes (1991) e Sylvia Molloy (1996) informam o ano de 1836 como o da liberdade de Manzano.

substituídos, visto que a verdadeira tradução é, também, uma recriação⁹ (Paz, 1982). Com essas últimas palavras de Paz, temos consciência que nós, igualmente aos corretores, colaboradores e editores de Manzano, estamos contribuindo para manipular, recriar e ferir os seus escritos, até mesmo ao realizarmos uma tradução literal, para evitar a modificação da estrutura dos versos, mas, não vemos outro caminho ao fazê-la sem negligenciar alguma parte (rima, métrica, ritmo etc.) neste estudo.

Sylvia Molloy (1996) explica que a manipulação era um fenômeno habitual nos relatos de escravizados norte-americanos do século XIX, já que o escravizado contava sua história a um interlocutor; discutiam sobre a história, depois a ditavam para o interlocutor; o redator lia o texto ao narrador para elucidar alguns pontos. Uma vez transcrito, o texto era completado com testemunhos adicionais que serviam para convencer sua recepção. No entanto, era comum que o redator acrescentasse dados ou efeitos retóricos para aumentar a dramatização do relato, às vezes, causando risco de reduzir a voz do escravizado. Molloy (1996) revela que o poema de Manzano é um péssimo exemplo da poesia neoclássica, segundo ela, o que é previsível, já que ele mesmo declarou, em sua autobiografia, que seu modelo era Juan Bautista Arriaza. Além de ser o estilo da época que Manzano lia, escutava e memorizava (Molloy, 1996).

No entanto, acreditamos que, de alguma forma, a influência interveinha na inspiração poética, seja orientando-a ou treinando-a. Verificamos que Manzano se instrui com os escritos de Arriaza, que chegaram a Cuba, como menciona em sua autobiografia, que ele copiava os poemas de Arriaza, quando estava aprendendo a escrever (como ilustramos na nota 6). Já o escritor colombiano Gabriel García Márquez¹⁰ (1928-2014), em *Cheiro de goiaba*, ao abordar sobre leituras e influências, afirma que “[...] uma influência real e importante é a de um autor cuja leitura afeta a gente em profundidade, a ponto de modificar certas noções que se tenha do mundo e da vida [...]” (Márquez,

9 O filósofo alemão Arthur Schopenhauer (2012, p. 150-151, grifo do autor), em *A arte de escrever*, também faz referência a questão da tradução literária, criticando-a de forma depreciativa, ao afirmar que “[...] poemas não podem ser *traduzidos*, mas apenas recriados poeticamente; e o resultado é sempre duvidoso. [...] Por isso, toda tradução é uma obra morta, e seu estilo é forçado, rígido, sem naturalidade; ou então se trata de uma tradução livre [...], sendo portanto falsa [...]”. O que nos privaria de belas e fiéis traduções que têm circulado desde tempos antigos. Já o escritor, filósofo e linguista italiano Umberto Eco (2011, grifo nosso), em *Quase a mesma coisa*, menciona “a dificuldade da tradução em dizer a mesma coisa”, mas “a possibilidade de dizer quase a mesma coisa na língua de destino”, observando todos os planos envolvidos no texto (semântico, sintático, estilístico, métrico, fonossimbólico etc.), complementando que “a poesia é o gênero textual mais difícil de traduzir” devido aos vários planos envolvidos, contudo, ilustra uma quase perfeição, do poeta e tradutor paulista Haroldo de Campos (1929-2003), na tradução do *Paraíso*, do escritor e poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321).

10 Ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1982.

2007, p. 56). Observamos que isso ocorre com Manzano em escritos que Arriaza o inspirou; por exemplo, no poema “El hortelano” [“O jardineiro”] (2000), publicado no livro de Abdeslam Azougarh, tem como uma espécie de subtítulo ou nota explicativa: “Idilio – Imitación de Arriaza” [“Idílio – Imitação de Arriaza”¹¹]. Provavelmente, por citar a Lesbia, “[...] La [A] linda Lesbia [...] [v. 25]” (Manzano, 2016, p. 139, tradução nossa), sua primeira musa, seja um dos poemas de sua primeira fase. Já no poema “El juramento. A Lesbia” [O juramento. À Lesbia], de 1828, mas publicado em 1842, Manzano utiliza um fragmento de um poema de Arriaza, publicado no ano de 1799 em Madrid, em seus *Ensayos Poéticos*, como epígrafe: “[...] A amizade e o amor são dois consolos / Que nos dispensa em meio dos males, / A benigna influência dos céus. Arriaza”¹² [...]”¹³ (Manzano, 2009, p. 80, grifo nosso, tradução nossa).

Já o escritor norte-americano T. S. Eliot¹⁴, em seu ensaio “Tradição e talento individual”, afirma que “[...] nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele faze-

11 Em *Poesías Líricas*, de Arriaza (1822, p. 140, grifo nosso), encontramos um poema com uma nota explicativa similar a de Manzano: “A Lidia, comiendo en el campo. *Imitación de Catulo*” [“À Lidia, comendo no campo. *Imitação de Catulo*”]. Este poema inicia: “[...] Amémonos, Lidia mía [Amemo-nos, minha Lidia] [v. 1] [...]” (Arriaza, 1822, p. 140, tradução nossa). Acrescentamos que Caio Valério Catulo (82? a.C.-52? a.C.) foi um poeta romano, de estilo mais coloquial, que rompe com o passado literário mitológico, sendo considerado como um dos poetas novos, o que entendemos, hoje, por moderno, algo próximo do romântico nos “Poemas do Ciclo de Lésbia”: “[...] Vivamos, minha Lésbia, e amemos [Poema V, v. 1] [...]” (Catulo, 1991, p. 39). Ressaltamos que a musa de Catulo, em seus poemas amorosos, chama-se Lésbia. Já Arriaza utiliza Sílvia com mais frequência e, em menor escala, Lidia e Delia. Salientamos que, aqui, encontramos duas musas de Manzano, a de seus primeiros momentos, Lesbia, e, posteriormente, Delia.

12 Verificamos que esses três versos do Poema de Arriaza é um tipo de citação, dentro de seu poema, de versos do escritor espanhol Nicasio Álvarez Cienfuegos (1764-1809), publicado em 1798 em Madrid. Um fragmento desse poema de Arriaza publicou-se, em uma segunda edição em Londres, com o título “Poema”: “[...] Dissipó los errores de mi mente: [Dissipou os erros de minha mente] [v. 1] / Y la primera luz que en tal momento [E a primeira luz que em tal momento] [v. 2] / De la razon la antorcha luminosa [Da razão a tocha luminosa] [v. 3] / Prestó a mi corazón, fue el pensamiento [Prestou a meu coração, foi o pensamento] [v. 4] / De que por mas que injusta y rigurosa [De que por mais que injusta e rigorosa] [v. 5] / Persiga la desgracia á los mortales, [Persiga a desgraça aos mortais,] [v. 6] / La amistad y el amor son dos consuelos [A Amizade e o Amor são dois consolos] [v. 7] / Que nos dispensa en medio de los males [Que nos dispensa em meio dos males] [v. 8] / La benigna influencia de los Cielos. [La benigna influência dos Céus.] [v. 9] / Mas ¡ay! que viendo luego quan avara [Mas ai! que vendo logo quão avaro] [v. 10] / De mi mejor amigo, [De meu melhor amigo.] [v. 11] / [...] / Me quedé abandonado á la tristeza. [Fiquei abandonado à tristeza.] [v. 16] [...]” (Arriaza, 1811, p. 9, grifo do autor).

13 No original: “[...] La amistad y el amor son dos consuelos / Que nos dispensa en medio de los males, / La benigna influencia de los cielos. Arriaza [...]” (Manzano, 2009, p. 80, grifo nosso).

14 Thomas Stearns Eliot (1888-1965) foi, principalmente, crítico literário, dramaturgo e poeta com cidadania tanto norte-americana, onde nasceu, quanto britânica, onde morreu. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura de 1948.

mos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos [...]” (Eliot, 1989, p. 39). Ou seja, primeiro devemos situá-lo, compará-lo, contrastá-lo, para, posteriormente, estimá-lo. Talvez, uma forma de encontrar, no novo poeta, a influência dos poetas mortos e a revelação mais vigorosa da imortalidade de seus ancestrais. Por outro lado, o escritor Jorge Luis Borges¹⁵ (2007, p. 79), em *Outras inquisições*, afirma que existe uma dívida mútua entre escritores, em suas palavras, “[...] um grande escritor cria os seus precursores. Cria-os e de certo modo os justifica. Assim, o que seria de Marlowe sem Shakespeare? [...]”. Com isso, podemos nos questionar, o que seria de Arriaza, nas Américas, sem Manzano?

No entanto, Paz (1982, p. 15) afirma que a poesia é “[...] imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Ideia [...]” e que o poeta expressa algo do vivido e padecido. Ele acrescenta, ainda, que “[...] cada poema é único, irreduzível e irrepetível [...]” (Paz, 1982, p. 18), sendo “[...] criado por uma ‘técnica’ que morre no instante mesmo da criação. A chamada ‘técnica poética’ não é transmissível porque não é feita de receitas, mas de invenções que só servem para seu criador [...]” (Paz, 1982, p. 20, grifo do autor).

Segundo Paz (1982), no momento da expressão, existe sempre uma colaboração fatal e inesperada. Colaboração que se desencadeia por nossa vontade ou sem ela, porém, sempre assume o aspecto de uma intromissão. A voz do poeta é sua e, ao mesmo tempo, não é (Paz, 1982). Então, Paz (1982) questiona como se chama e quem é esse que interrompe o discurso do poeta, obrigando-lhe a dizer coisas que não pretendia. Ele contesta dizendo que alguns chamam de demônio, musa, espírito, gênio; mas, outros denominam de trabalho, acaso, inconsciente, razão (Paz, 1982). Vimos que Manzano em suas cartas, às vezes, se referia a uma possível musa que lhe inspirava, Delia, sua esposa María del Rosario de Rojas. Mas, anteriormente, na sua primeira coletânea, *Poesías Líricas* (“Cantos a Lesbia”) (1821), menciona: a Lesbia, “[...] Yo parto, adiós, *Lesbia* mía [Eu parto, adeus, minha *Lesbia*] [...]” (Manzano apud Galanes, 1991, p. 115, grifo nosso, tradução nossa). Também no poema “El juramento. A Lesbia” [“O juramento. À Lesbia”], como especificamos antes, “[...] Ni aun respondo de mí... *Lesbia* querida [...] [Nem ainda respondo por mim... querida *Lesbia*] [...]” (Manzano, 2009, p. 83, grifo nosso, tradução nossa).

Com relação ao estilo, Paz (1982, p. 20-21) explica que “[...] o poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – isto é, o estilo de seu tempo –, porém modifica todos esses materiais e realiza uma obra úni-

15 Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (1899-1986) foi crítico literário, ensaísta, escritor, poeta, professor e tradutor argentino.

ca [...]”. Pode, ocasionalmente, o poeta ser vencido pelo estilo, que não é seu, porém, de seu tempo, pois ele não tem estilo, assim, ele pode fracassar, criando uma imagem comum, “[...] despojo para os futuros historiadores e filólogos. Com tais pedras e outras semelhantes constroem-se esses edifícios que a história chama de estilos artísticos [...]” (PAZ, 1982, p. 21). Quiçá, essa seja a referência que Molloy tenha de Manzano, um poeta de poemas em estilo neoclássico, o qual os torna cópias de imagens comuns, às imagens de Arriaza. Provavelmente, sejam os mesmos que ele denominou de imitações frias em sua autobiografia¹⁶, quando afirmou que não tinha uma inspiração a seguir, tipo o amor. Já Ernesto Sábato (1982, p. 146, grifo do autor) declara que

[...] o artista compõe sua obra com elementos de sua própria consciência, mas esses elementos aludem a fatos do mundo exterior no qual o artista vive, são versões ou traduções mais ou menos deformadas desses fatos externos. Sendo o exterior ao homem não só o mundo material das coisas, como também a sociedade em que existe, a arte é, por antonomásia, social e comunitária. E embora produto de um indivíduo, e de um indivíduo marcadamente singular como é todo criador, não pode, no entanto, ser **estritamente** individual. Pois viver é con-viver [...].

Percebemos que os meios espacial, temporal e social de Manzano colaboraram e influenciaram em sua escrita. São as suas fontes. Os caminhos árduos em que passou, o silêncio comedido, as lágrimas e o sangue derramado, os traumas sofridos, tudo se transforma em palavras, em versos, em suas criações poéticas, conforme expôs, na carta de 11 de dezembro de 1834 a Del Monte, sobre a sua calamitosa e amarga vida de escravizado, a qual resultou em versos inspirados em sua triste situação (Manzano, 2016):

[...] Depois do Sr. Dom Tello Mantilla, amo, que chorei por toda minha vida com o tempo mal aproveitado em que fui seu [escravo], minha escravidão nada mais foi do que um conjunto de calamidades e amarguras: *tais são os versos que inspirava minha triste situação.* [...] quando dou uma olhada para o grande acúmulo de atribulações que marcaram com golpes terríveis os dias mais preciosos de minha juventude, tremo não por causa do passado

16 “[...] a poesia quer um objeto a quem se dedicar, o amor regularmente nos inspira eu era escesivamente ignosente e ainda não amava pr. conseguinte minhas composições eram imitações frias [...]” (Manzano, 2016, p. 336, grifo nosso, tradução nossa). No original: “[...] la poesia quiere un objeto a quien dedicarse, el amor regularmente nos inspira yo era demasiado ignosente y todavia no amaba de consiguiente mis composiciones eran frias imitaciones [...]” (Manzano, 2016, p. 336, grifo nosso).

mas por causa do que ainda misteriosamente permanece na caixa do destino. Um Engenho uma chicotada, isto tem para mim um certo grau tão importante que só a ideia dele me estremece [...]”¹⁷ (Manzano, 2016, p. 123, grifo nosso, tradução nossa).

Devido a esse contexto de escravidão, é recorrente, em alguns poemas de Manzano, o anseio pela liberdade, em voar livre, como no poema “La Cucuyera”¹⁸, com sessenta e quatro versos hexassílabos, que se publicou em 1830 no *Diario de la Habana*, no qual um “cucuyo”¹⁹ descuidado “[...] *livre igual mariposa* [v. 5] / *cortando o ar vago* [v. 6] [...]”²⁰ (Manzano, 2016, p. 135, grifo nosso, tradução nossa), voa à noite. Semelhante ao poeta, só se sente a vontade e “livre” na calada da noite, para cantar seus versos, quando está só, como uma mariposa, voando no ar, pois, a terra só lhe escraviza. No entanto, nem o flamejante “cucuyo” permanece livre, pois, uma menina branca o enjaula, tornando-o seu prisioneiro. Nesse instante, percebemos o “eu” lírico insinuar o dom do branco em castrar a liberdade, em tornar cativo aos seus desígnios.

Além disso, a questão do trabalho escravo é usada em analogia a um relógio em um poema de Manzano, publicado em 1837, “Al reloj adelantado” [“Ao relógio adiantado”], no *Aguinaldo Habanero*. Em Galanes (1991), o título é “El reloj adelantado” [“O relógio adiantado”]. Nesse poema de trinta e seis versos, também, hexassílabos, o “eu” lírico se compara a um relógio. Ele quer fugir dos tormentos, silencia, acelera o tempo, em vão, pois, sempre continua trabalhando, não existe fuga do trabalho:

[...] Em vão, relógio meu [v. 1]
Te aceleras e trabalhas
Marcando silencioso
As horas que não passam.
Se, ainda que veloz o tempo,
Como o vento se escapa,
Jamais o sol brilhante

17 No original: “[...] Después del Sr. Don Tello Mantilla, amo, que lloraré toda mi vida con el mal aprovechado tiempo en que fui suyo, mi esclavitud no ha sido más que un conjunto de calamidades y desabrimientos: tales son los versos que me inspiraba mi triste situación. [...] cuando echo una ojeada sobre el grande cúmulo de vicisitudes que marcado con golpes terribles los más preciosos días de mi juventud, tiemblo no por lo pasado sino por lo que misteriosamente aun queda en la urna del destino. Un Ingenio un foetazo, esto tiene para mí cierto grado tan importante que su idea sólo me estremece [...]” (Manzano, 2016, p. 123, grifo nosso).

18 Em algumas publicações desse poema, o título é corrigido para “La Cocuyera”, e “cocuyo”.

19 Espécie de besouro, similar ao vagalume, porém não pisca, fica constantemente brilhando.

20 No original: “[...] libre cual mariposa [v. 5] / hendiendo el aire vago [v. 6] [...]” (Manzano, 2016, p. 135, grifo nosso).

De seus limites passa [v. 8]
 [...]
 Aprende de meu peito [v. 21]
 Que em tão fatal desgraça,
 Por ser igual ao tempo
 De lágrimas se banha.
 Mas, ¡Ai! Que não me entendes
 Nem em tua carreira paras,
 Talvez buscando
 Menos duras e amargas
 Teus passos desmedidos,
 Tua acelerada marcha, [v. 30]
 [...]
 E em tão discorde curso [v. 33]
 Já a minha dor se iguala,
 Que com o longo tempo
 Sempre mais se adianta [v. 36] [...] ²¹
 (Manzano, 2016, p. 169-170, tradução nossa).

O “eu” lírico revela o seu sofrimento, como Manzano, em silêncio e em lágrimas, mesmo acelerando, a dor não passa; ela se crava nas entranhas, diante de tantas desgraças. Não há fuga da lida, que constantemente impulsiona-lhe para mais trabalho, pois o escravizado não pode parar por um segundo que seja, tal qual Manzano revela em sua autobiografia, como no seguinte trecho: “[...] eu tinha p^r. tarefa a cada meia ora pegar o pano e espanar todos os moveis da casa estivesem ou não com pó [...]” ²² (Manzano, 2016, p. 317, tradução nossa). O relógio é uma forma de marcar nossos passos (Paz, 1982), assim, igual ao relógio, ou ao tempo, ele não poderia parar, trabalhava constantemente e refazia o que tinha feito, minutos antes, repetidamente, como um autômato.

Assim, mesmo feito um autômato, Manzano dá asas as suas composições tal qual vemos no fragmento a seguir, da introdução do editor do *Aguinaldo Habanero* com a publicação do poema de Manzano:

[...] o autor do seguinte soneto, e de outros vários versos que se encontram neste livro com o mesmo nome, é um pardo natural

21 No original: “[...] En vano, reloj mío [v. 1] / Te aceleras y afanas / Marcando silencioso / Las horas que no pasan. / Si, aunque veloz el tiempo, / Como el viento se escapa, / Jamás el sol brillante / De sus límites pasa [v. 8] / [...] / Aprende de mi pecho [v. 21] / Que en tan fatal desgracia, / Por ser igual al tiempo / De lágrimas se baña. / Mas, ¡Ay! Que no me entiendes / Ni en tu carrera paras, / Tal vez buscando / Menos duras y amargas / Tus pasos desmedidos, / Tu acelerada marcha, [v. 30] / [...] / Y en tan discorde curso [v. 33] / Ya a mi dolor se iguala, / Que con el largo tiempo / Siempre más se adelanta. [v. 36] [...]” (Manzano, 2016, p. 169-170).

22 No original: “[...] yo tenía p^r. oficio cada media ora tomar el paño y sacudir todos los muebles de la casa estuvieren o nó con polvo [...]” (Manzano, 2016, p. 317).

desta cidade, quem os compôs sendo escravo, em cujo triste estado ele permaneceu até recentemente, que graças a algumas pessoas benéficas e ilustradas, ele começou a desfrutar das prerrogativas inapreciáveis de homem livre. Admira ver um ser nascido e criado em tal estado de desânimo, que escolhendo por única companheira a encantadora poesia, penetra no deserto de sua vida, e economizando tempo das pesadas tarefas a que seu miserável destino o condenava, dá rédea às ideais inspirações de sua fantasia. *Elas iluminaram seu caminho* e finalmente o levaram a uma posição melhor, onde com mais espaço ele possa se dedicar ao cultivo de seu entendimento e seus afetos. Sim; ele os cultivará; e no final alcançará a esplêndida coroa que pode adornar as têmporas dos mortais. J(osé) A(ntonio) H(cheverría) [...] ²³ (Galanes, 1991, p. 75-76, grifo nosso, tradução nossa).

Verificamos que Manzano fala por seus textos, ele responde a pergunta do título do livro da crítica literária indiana Gayatri Spivak (2010), *Pode o subalterno falar?* Apesar da autora sugerir que mesmo sendo facilitado ao subalterno falar, ainda assim os resquícios da construção colonial continuam. Acreditamos que Manzano pôde falar, embora silenciou em alguns momentos por proibição, ou fosse silenciado ao modificarem seu texto, por censura colonial, correção gramatical, significação etc., contudo, fez seu ato, recitava e compunha de memória, vertia sangue por isso, cravando no próprio corpo as marcas por essa subversão no mundo branco. Apesar disso, sua voz resplandeceu, seus escritos foram publicados, sua voz voou discretamente e continua voando por meio de suas páginas, de forma parcial²⁴ pela mímica (Bhabha, 2010), tal qual dito no poema *Anacreônica* da epígrafe de nosso texto.

23 No original: “[...] El autor del siguiente soneto, y de otros varios versos que se encontrarán en este libro suscritos con el mismo nombre, es un pardo natural de esta ciudad, quien los compuso siendo esclavo, en cuyo triste estado ha permanecido hasta hace poco, que merced a algunas personas benéficas e ilustradas, comenzó a gozar las inapreciables prerrogativas de hombre libre. Admira ver a un ente nacido y criado en tan abatida condición, que eligiendo por única compañera a la encantadora poesía, se interna en el desierto de su vida, y ahorrando tiempo de las pesadas faenas a que su miserable suerte le condenaba, da rienda a las ideales inspiraciones de su fantasía. *Elas han alumbrado su camino* y ellas en últimas le han sacado a mejor puesto, donde con más espacio pueda dedicarse al cultivo de su entendimiento y sus afectos. Sí; él los cultivará; y logrará al cabo la corona espléndida que puede adornar las sienes de los mortales. J(osé) A(ntonio) H(cheverría) [...]” (Galanes, 1991, p. 75-76, grifo nosso).

24 Luis (2016) menciona a parcialidade da voz de Manzano, dado que a escrita de Manzano não implica uma vitória completa sobre o silêncio, ou seja, ainda que o poeta escreva e revele os infortúnios de sua vida, ele não diz nem pôde dar conta de tudo.

Referências

ARRIAZA, Juan Bautista. *Poesías Líricas*. 5. ed. Madrid: Imprenta Real, 1822.

_____. *Poesías, ó Rimas Juveniles*. Tomo segundo. 2. ed. Londres: Imprenta de T. Bensley, 1811.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana L. de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. 5. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*: (1952). Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CABRALES, José Manuel; HERNÁNDEZ, Guillermo. *Literatura espanhola y latinoamericana: De la Edad Media al Neoclasicismo*. v. I. 4. ed. Madrid: SGEL, 2011.

CATULO, Caio Valério. *O Cancioneiro de Lésbia*. Tradução de Paulo Sérgio de Vasconcelos. São Paulo: Hucitec, 1991.

ECO, Humberto. *Quase a mesma coisa – Livro vira-vira* 2. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

ELIOT, T. S. *Ensaio*s. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

GALANES, Adriana Lewis. *Poesías de J. F. Manzano, esclavo en la Isla de Cuba*. Madrid: Editorial Betania, 1991.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Tradução de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

LUIS, William. Introducción, notas, cronología y El manuscrito autógrafo. In: MANZANO, Juan Francisco. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Edición, introducción y notas de William Luis. Madrid: Iberoamericana, 2016.

MANZANO, Juan Francisco. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Edición, introducción y notas de William Luis. Madrid: Iberoamericana, 2016.

_____. *Poemas*. Barcelona: Red ediciones S.L., 2009.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cheiro de goiaba: Conversas com Plínio Apuleyo Mendoza*. Tradução de Eliane Zagury. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Tradução de José Esteban Calderón. México D.F.: Tierra Firme, 1996.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Tradução de Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves editora, 1982.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

A voz e o texto: relações entre oralidade, escrita e autoria na poesia de Espedito de Mocinha

Aluska Silva Carvalho

No presente texto pretende-se realizar uma discussão sobre a relação entre a oralidade e a escrita tentando situar a poética de Seu Espedito de Mocinha, poeta da cidade de Monteiro, região do cariri paraibano, uma vez que sua produção é oral, mas há uma necessidade visceral de constituir-se como sujeito-autor através da escrita. Para tanto, Seu Espedito retoma seus estudos, lendo e copiando tudo o que encontra e depois transforma essas vivências em poesia inscrita no papel. A autoria aqui será percebida em seus escritos como uma construção necessária para a afirmação do autor como sujeito escritor, entendendo a escrita como um lugar de permanência.¹

Oralidade e escrita

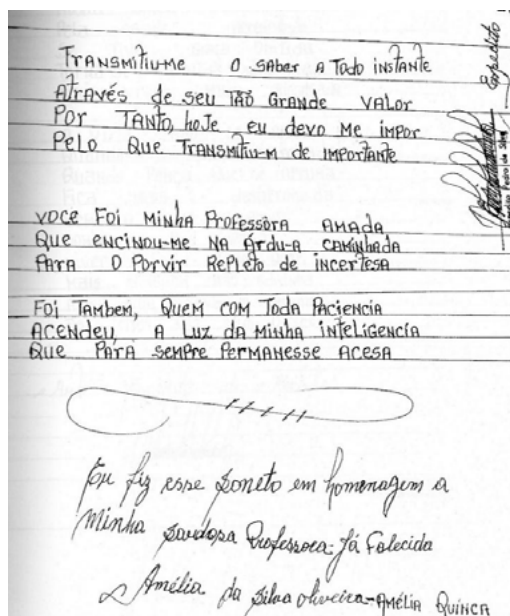
As relações entre a tradição oral e a tradição escrita foram objeto de estudo de Louis-Jean Calvet (2011), que nos apresenta, em uma espécie de linha do tempo, como esse processo ocorreu nas sociedades ocidentais. Um dos pontos apresentados por Calvet (2011) discorre sobre a ideia de letrado *versus* iletrado. A definição para “analfabeto”, registrada em dicionários e perpetuada através das gerações, é de que pessoas que não possuem acesso à escrita são cegas, ignorantes, relegadas ao esquecimento. Essa visão busca, portanto, diminuir quem não tem acesso à escrita e, paulatinamente, vai se incorporando sobretudo entre os mais pobres e que não tiveram acesso ao saber escrito.

Seu Espedito de Mocinha utilizava dessas expressões, diferenciando-o dos “matutos” de sua região, porque dominava, ainda que minimamente, a escrita. Atravessado pelo discurso hegemônico, ele considerava que as pessoas inteligentes eram aquelas que possuíam domínio da cultura escrita e que frequentavam a escola.

1 As discussões aqui realizadas são parte do *corpus* da tese “A vida em verso: histórias e poemas de Espedito de Mocinha”, defendida no PPGL-UFPB, sob a orientação da professora Ana Cristina Marinho.

Embora se sinta privilegiado pelo “dom da poesia”, é notória sua diferenciação quando se pensa em uma hierarquia do saber: inteligente é quem frequenta a escola, sabe ler e escrever, sabido é quem aprende com a vida. Percebe-se, assim, o grande valor dado por Seu Espedito à educação escolar institucionalizada. Este fato é essencial para entendermos sua relação com a escrita e com a necessidade de dominar esta tecnologia. Suas experiências na escola, com a cultura escrita, são inesquecíveis, rendendo vários poemas, inclusive uma homenagem à sua primeira professora:

Figura 1: Poema escrito por Espedito de Mocinha



Fonte: Escaneado pela autora

Como se pode ler, o universo de Seu Espedito é mote para sua produção artística. Ele dedica esse poema à sua professora do primário pela qual tem muito carinho. A docente contava muitas histórias, fato que influenciou o autor na habilidade de narrar. Isso aparece evidente, sobretudo, nos versos “Acendeu a luz da minha inteligência/ que para sempre permanece acesa”.

Importantes marcas na produção escrita do poeta são a assinatura e o carimbo, como pode ser perceber na lateral direita da figura 1, sendo estas expressões de afirmação no universo da escrita, o que é muito importante para ele, pois representa prestígio e status. Na experiência do narrado, encontramos o mesmo poema, com algumas modificações:

Eu fiz um poema, um soneto, que eu nem gosto de dizer que eu me emociono, que era pra minha professora, quando ela estava já doente eu disse esse verso a ela, esse soneto, ela chorou, eu disse:

Tens um mister nobre e edificante
Abençoado seja o seu valor
Que me ensinaste tudo com amor
O mais objetivo relevante.

Transmitiu-me o saber a todo instante
Através de seu tão grande valor
Portanto isso eu devo me impor
pelo que me transmitiu de importante

Você foi minha professora amada
Que ensinou-me na árdua caminhada
Como é a vida cheia de incerteza

Foi também quem, com toda paciência
Acendeu a luz da minha inteligência
Que para sempre permanece acesa.
(Mocinha, 2016)

Dona Amélia Quinca é a representação primeira de Seu Espedito desta cultura escrita, do saber e da inteligência. Essa imagem é tão cara ao nosso narrador que Dona Amélia é citada no livro *Cariri de Aruiara*² no prólogo, na (auto)biografia e no soneto acima transcrito.

Pensando ainda na relação entre oralidade e escrita, importantes reflexões são realizadas por Walter Ong (1998), em seu livro *Oralidade e cultura escrita*. Ong privilegia um estudo diacrônico, em uma comunidade que não tinha nenhum acesso à cultura escrita, realizando uma discussão entre o limiar do saber oral e do escrito que foi necessária para entender a relação de Seu Espedito com esta cultura. Diz o autor: “compreender as relações entre oralidade e cultura escrita e as implicações dessas relações não é uma questão de psico-histórica ou de fenomenologia presentes. Isso requer conhecimento amplo – vasto mesmo -, reflexão árdua e afirmações cautelosas” (Ong, 1998, p. 10).

Considerando as pesquisas relacionadas à linguagem, Ong (op. cit.) retrata que ela é tão esmagadoramente oral que apenas 106 línguas humanas

2 O livro *Cariri de Aruiara* é primeira e única obra reunida até a presente data de Seu Espedito, publicada em 2017, com lançamento em 21 de abril de 2018.

tiveram a escrita em um estágio suficiente para produzir literatura entre dezenas de milhares de línguas já faladas no mundo. Neste espaço do escrito, o oral tem um espaço primordial, entretanto “A escrita nunca pode prescindir da oralidade.” Ong (1998, p. 16).

A experiências vividas por Seu Espedito refletem essa relação entre oralidade e escrita:

O poeta é assim, faz na hora aquela doidiça. Disse Olavo Bilac que o poeta é um doido, um doido divino. Que o poeta é o seguinte, a gente tá na rua, mas tá concentrado em uma poesia. A poesia é um dom que Deus dá. Todo poeta gosta de palestrar, de conversar muito. Poesia quer palestra, quer amor, quer saudade, desgosto... que eu fiz até uma poesia[...] (Mocinha, 2016)

O trecho acima reflete bem este processo em que o oral prescinde ao escrito. Seu Espedito comenta, em muitas ocasiões, que o poeta tem um dom, demonstra construir seus poemas no espaço coletivo: “a gente tá na rua, mas tá concentrado em uma poesia” e apresenta a necessidade de palestrar (conversar) porque “poesia quer palestra, quer amor, quer saudade, desgosto”. O nascer de sua literatura é eminentemente oral, mas há uma necessidade de transformar-se em escrita:

Até que a Sebrae andou aqui e disse que ia fazer um livro meu, mas faz nada. Eu tenho um livro completo, de histórias eu tenho um livro, eu tenho história que se você ouvir eu contar você não sai dizendo, eu não acredito que aquele homem é matuto, de tudo no mundo, eu passo a vista e vou ler. Às vezes eu pego um jornal do meio da rua, um jornal... mas porque é que tu tá lendo jornal, do ano passado, eu digo: mas pra mim é novo, que eu nunca li ele (risos) (Mocinha, 2016)

Essa necessidade de ter um livro de sua autoria foi sendo explicada no decorrer da análise dos escritos do autor. Percebi que o livro, além de preencher um espaço de vaidade, era a prova de que Espedito de Mocinha era poeta e autor. Como a escrita e a educação eram sinônimos de status e de inteligência, transformar seus poemas e histórias em livro era a confirmação de Seu Espedito de entrada no mundo letrado.

Sobre o processo de criação e de memorização, Ong (1998) apresenta o conceito de “memória verbal” e realiza uma distinção entre o modo como as pessoas pertencentes às culturas orais e à cultura escrita memorizam. Na

cultura escrita a memória verbal normalmente parte do que já está escrito e o memorizador a retoma quantas vezes forem necessárias para a transmissão literal do texto. Na cultura oral, o processo é marcado por fórmulas métricas através das quais os memorizadores seguem uma lógica a partir do tema e das rimas. Um estudo a partir da *Ilíada* e da *Odisseia* demonstram essa adaptação entre o oral e o escrito, partindo do pressuposto de que ambas eram “rigorosamente métricas”: Conforme explicita Ong:

Desse modo, nos poemas homéricos, para Ulisses, Heitor, Atena ou Apolo, assim como para os outros personagens, o poeta possuía epítetos e verbos que os adaptariam ao metro de forma exata quando, por exemplo, qualquer um deles devia ser apresentado dizendo algo (Ong, 1998, p.71).

O estudo de Parry apresentado por Ong (1998) discorre ainda sobre a relação entre a criação oral dos poemas e a escolarização dos memorizadores: “a maioria desses poetas narrativos eslavos do sul ainda vivos – e, na verdade, os melhores – é analfabeta” (p.72). Os autores comentam sobre uma interferência negativa da escrita para poetas da oralidade, segundo eles ao produzir um texto no papel, induziria no autor um conceito de “controlador da narrativa”, o que seria diferente dos poemas com nascimento eminentemente oral, o escrito não passaria de “recordação das canções cantadas”, conceito que, ao meu ver, assemelha-se muito ao processo de criação de Seu Espedito. Por mais que sua inserção no mundo da escrita seja real e necessária para sua constituição enquanto sujeito-autor, a análise dos seus poemas apresenta-se como registro de uma memória criativa e coletiva.

Ao estudar o povo bardo, do século XX, Ong (1998) discorre sobre dois conceitos importantes para o processo de criação dos poemas: as fórmulas-padrão e os temas-padrão. Analisando o processo de memorização e de aprendizagem desse povo, observou-se que eles aprendiam ouvindo, durante meses e até anos, seus pares que nunca cantavam a mesma narrativa duas vezes, mas utilizavam fórmulas e temas padrão. Desse modo “a originalidade não consiste em introduzir um novo material, mas em adaptar o material tradicional de modo eficaz a cada situação específica, única, e/ou ao público.” (Ong, 1998, p. 73)

A escrita enquanto tecnologia é o modo através do qual refletimos inclusive sobre a oralidade. Ong (1998) problematiza esse processo, mostrando que, como tecnologia, a escrita é paradoxal, uma vez que o ponto final do texto e sua “mortalidade” é o que garante sua permanência no mundo, sendo “ressuscitada” em contextos vivos ilimitados.

A escrita no Brasil: produção impressa e o processo de escolarização

No Brasil, a tradição escrita é muito recente. De acordo com Almeida e Queiroz (2004), a primeira tipografia brasileira data de 1747 e foi criada por Antonio Isidoro da Fonseca, conhecido tipógrafo português, mas, por questões de censura, foi interdita pela corte portuguesa rapidamente.

A exclusão do comércio legítimo de tantos livros que as pessoas, manifestadamente, desejavam ler explica por que o Rio de Janeiro pôde manter-se com apenas duas livrarias durante todo o período vice-real e mesmo depois que a vida econômica e cultural da cidade foi transformada, em muitos outros aspectos, pela chegada do governo português no exílio (Hallewell, 2005, p. 105).

Apenas em 1808, é criada a Impressão Régia, com intensa fiscalização e censura em relação aos livros que seriam impressos e lidos pelos brasileiros. Em 1822, após a Independência, é que outros espaços são autorizados a funcionar, editando e imprimindo livros no Brasil. Historicamente, os livros e seu acesso eram vistos como instrumentos de doutrinação e poder. No Brasil, antes do crescimento das editoras nacionais, os livros chegavam através de jovens brasileiros que voltavam da Europa após conclusão dos estudos, e através do comércio de obras consideradas “revolucionárias”, nos anos de 1789-1794 (Hallewell, 2005).

As máquinas gráficas de produção em larga escala só foram adquiridas em 1966, após um processo de isenção de taxas alfandegárias para maquinário de produção de livros, o que nos leva a concluir que a circulação de livros ocorreu de forma muito tardia. De forma análoga, ocorre o processo de escolarização em massa, que ocorreu pós a ditadura militar. É muito compreensível que amantes da palavra, como Seu Espedito, tenham tanto apreço pelo escrito e pelas pessoas que dominem essa habilidade.

A educação de forma geral foi repensada com a chegada da corte e, posteriormente, com a Independência do Brasil, uma vez que era preciso ocupar os cargos que surgiam juntamente com a ideia de nação. O ensino primário, contudo, só foi mais bem estruturado com a primeira Constituição promulgada em 1824, a qual dava autorização para a criação de escolas gratuitas para todos (Bezerra, 2021). Não é difícil, portanto, entender o processo demorado que foi para que nosso país, de dimensões continentais, conseguisse alcançar o maior número de alunos. Além (e acima) das questões geográficas, havia as questões políticas:

A classe dominante, com privilégios, e por isso mesmo despreocupada com grandes transformações no sistema educacional que pudesse beneficiar as camadas mais baixas, deteve-se a mudanças superficiais, com um maior interesse para o nível superior. Porém, mesmo os cursos superiores não tinham muita profundidade, ao menos no que diz respeito aos conteúdos. A finalidade desses cursos era apenas profissionalizar (Bezerra, 2021, p. 08).

No contexto mais regional, Ananias e Barros (2015) apresentam um estudo sobre o processo de institucionalização da educação primária na Paraíba. O recorte das autoras é entre os anos de 1840 e 1860, ainda que não seja a época em que Seu Espedito estudou, consegue-se desenhar o cenário educacional do interior paraibano, inclusive porque, de acordo com as autoras, houve um processo de negação dos feitos imperiais relacionados à educação para que o modelo republicano, adotado a partir de 1920, fosse visto como pioneiro, fato que vem sendo rediscutido por pesquisadores, desde 1980.

Um dos objetivos de promoção da educação primária ao povo brasileiro diz respeito à criação da “ordem e da civilização nacional”. Em diversos documentos da época, recomendava-se a necessidade de alfabetização dos brasileiros. Em 1840, o presidente da província da Parahyba do Norte dizia:

Ha outros dois objectos que, que não me he licito passar em silencio pela sua gravidade fundamental no enteresse de todos. São elles a Instrucção Publica, e a Agricultura. [...]. Ninguém ignora, que a moralidade he huma base principal da Sociedade no systema representativo, onde os homens são levados ao cumprimento dos seus deveres, antes pela convicção da utilidade, do que pelo temor das penas. Mas he hum perfeito desvanio esperar, que se chegue a este gráu de moralidade sem proporcionar ao povo os meios de alcança-lo. O primeiro, e indispensavel meio he a Instrucção publica, que a nossa Constituição tem garantido, e em que todos de commum accordo nos esmeramos (Parahyba do Norte, 1841, p. 5 apud Ananias; Barros, 2015, p. 92).

Para atingir essa finalidade, diversos documentos com força de lei foram criados, abrindo escolas, definindo público-alvo, determinando modelos educacionais, até que surge um impasse de ordem prática: o alunado. Como a maioria da população dependia da agricultura para sobreviver, os filhos ajudavam desde cedo aos pais, fato que os impedia de frequentar a escola, foi necessário um processo de convencimento, por parte do Poder Público, para que os pais autorizassem seus filhos para ir à escola. Os pais e os professores, estes acusados de

desleixo e despreparo para o exercício profissional, àqueles acusados de ignorância, eram frequentemente mencionados nos textos oficiais como responsáveis pelo atraso educacional da Província. Assim, regulamentos são criados com o objetivo de fiscalizar as escolas, atribuindo à Província a função de reguladora e fiscalizadora das instituições. Para tal finalidade, foi criada a Diretoria Geral da Instrução Pública. Neste mesmo ano, instruções relacionadas ao espaço onde ocorreriam as aulas também foram estabelecidas:

Nessa nova orientação, a convivência numa mesma casa da família dos (as) professores (as) e das aulas de primeiras letras não era aceita como saudável para o desenvolvimento da instrução. Para a efetivação desse novo espaço de escolarização, os artigos seguintes estabeleciam as regras que deveriam reger o espaço interno dessas escolas (ANANIAS; BARROS, 2015, p. 97).

O método de ensino dessas escolas era o simultâneo. Ele deveria estar colado em uma placa em todas as salas de aula. Esse método tem origem cristã, foi criado no século XVII e objetivava ensinar todas as disciplinas aos alunos com o mesmo professor, que os dividia em grandes grupos, chegando a ter de 50 a 60 alunos ao mesmo tempo (Ananias; Barros, 2015).

Nesta nova conjuntura, a escola era dividida em três níveis, de acordo com o objeto de ensino e a idade dos alunos. O método de soletração já era considerado ultrapassado e, como orientação, sugeria-se um método de leitura a partir dos textos, considerando o nível de aprendizagem de cada aluno. As autoras Ananias e Barros (2015) acrescentam que o método simultâneo não era utilizado em todos os casos. Havia registros em que as professoras realizavam atividades mais próximas dos alunos, ajudando-os no processo de ensino-aprendizagem, o que é considerado pelas autoras um avanço na escolarização paraibana. Além disso, os temas sugeridos para as leituras também dialogavam com a realidade dos alunos, como conhecimentos agrícolas, memórias, recibos, compra e venda etc.

O contexto educacional imperial manteve-se por décadas, o saber institucionalizado era objeto de desejo de muitos, mas privilégio de poucos. Considerando que Seu Espedito nasceu em 1939, sua escolarização ocorreu na década de 1940 e, ainda assim, percebem-se traços constantes da educação imperial, com salas de aulas lotadas e apenas uma professora:

Eu comecei, eu estudei ali, naquele chalé, sai da escola, mas meu passatempo maior é ler (...) comecei a estudar, naquele tempo

passado, que a gente estudava o primário, era num tempo que não vai mais nem servir... era um tempo que se dava lição soletrando bê-a- bá, ca-çá era assim o estudo de antigamente, eu muitas vezes ia para a escola passando fome, era cento e tantos meninos... eu estudava ali, naquele chalé. Cento e tantos meninos para uma professora só, não tinha um lanche, não tinha transporte, não tinha o que comer na escola e quando chegava em casa também não tinha, era só feijão com farinha. Pura. Quando tava passando bem, tinha um ovo assado. No começo da vida, com 10 anos, meu pai morreu, aí foi que aumentou meu sofrimento. Mãe, pobre, tinha umas festas da escola, ela saía pedindo aos vizinhos, no dia 07 de setembro, fazendo uma cota para comprar uma farda pra mim, pra marchar na escola... (MOCINHA, 2016)³

No relato de Seu Espedito, percebemos uma mudança em relação ao estímulo à educação. Seus pais já percebiam a importância da escola, prova disso é o esforço feito por sua mãe para que ele pudesse frequentar as aulas e participar do desfile cívico. Contudo, problemas financeiros e de gestão escolar demonstram a dificuldade de manter os alunos na escola: a falta de merenda, muitas crianças em uma única sala tornavam-se empecilhos para o desenvolvimento de uma educação plena. Observa-se também que o método utilizado para alfabetização era o de soletração, já ultrapassado em meados de 1850.

A carência do saber institucionalizado, no entanto, não era motivo para a falta de cultura. Sabemos que, embora carentes de escolas e de livros, circulavam, por todo país, saberes culturais através da oralidade, grande fonte de conhecimento. A arte de versejar, como já comentado em outros momentos, é de origem oral e, através dela, muitos saberes foram e são compartilhados. Almeida e Queiroz (2004) localizaram na Revista do Arquivo Municipal de São Paulo, no ano de 1932, os primeiros registros editoriais com o tema da oralidade e suas interrelações:

Com linha editorial voltada principalmente para a publicação de documentos antigos, relativos à história de São Paulo (ordens reais, atos do governo, papéis avulsos, cartas, listas, etc). Desde o primeiro número, entretanto, publica também textos sobre literatura e língua no Brasil, artigos sobre gíria brasileira, elementos indígenas e ciganos na língua portuguesa, dialetos regionais, narrativa e poesia popular (Almeida; Queiroz, 2004, p. 48).

3 Espedito de Mocinha. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=crNkSSn4bGY>. Acesso em: 10 jan 2016

Como observa-se, a oralidade é registrada através da escrita em forma de memória histórica e de resistência. As manifestações literárias estão presentes desde a primeira edição da revista e são importantes meios para valorizar a cultura oral de vários povos. Nota-se a ação de instituições no processo de financiamento e manutenção de espaços de memória da cultura. A revista Arquivo Municipal de São Paulo homenageia o prefeito Fábio da Silva Prado, pelo “espírito culto e moderno, valorizador perfeito das tradições de um povo entendendo que povo é somente aquele que tem e cultua suas tradições (sic)” (Almeida; Queiroz, 2004, p. 49). Em 1935, assume o cargo de diretor do departamento de cultura, Mário de Andrade, que, conhecidamente, realizou um exímio trabalho incentivando e (re)conhecendo expressões artísticas não só de São Paulo, mas do país inteiro.

Pensando na região do nordeste brasileiro, espaço no qual Seu Espedito nasceu, tem-se a crescente expansão das pelejas, palestras e repentes – gêneros tipicamente orais – e o surgimento das tipografias de folhetos, que fizeram circular poemas com temas variados pelo interior do Nordeste e pelo país inteiro, sobretudo no final do XIX e início do século XX:

os primeiros escritores de folhetos que saíram do campo em direção às cidades levavam consigo a esperança por melhores dias e as lembranças de contos e histórias de príncipes e princesas, reinos distantes, homens valentes e mocinhas indefesas, além das canções dos violeiros e repentistas que viajavam pelas fazendas animando festas e desafiando outros cantadores (Marinho; Pinheiro, 2012, p.17-18).

Os folhetos foram cada vez mais produzidos, levando para a escrita poemas nascidos na oralidade já, há muito, conhecidos por frequentadores de feiras, praças e terraços. Outros textos foram surgindo diretamente para o papel e assim as editoras (tipografias) transformaram-se em fonte de renda para os poetas:

Os folhetos, que no início eram produzidos em tipografias de jornal, passaram com o tempo a ser impressos em tipografias dos próprios poetas. Leandro Gomes de Barros criava, publicava e vendia seus versos, garantindo com essa atividade o seu sustento e da família. Francisco das Chagas Batista era conhecido por suas viagens no interior da Paraíba e de outros estados do Nordeste, onde vendia folhetos e miudezas, e também por sua ‘Livraria Popular Editora’, criada em 1913 e que foi responsável pela edição

e venda de folhetos de muitos poetas da região. Na Paraíba e em Pernambuco, até os anos 1930, chegaram a funcionar 20 tipografias (Marinho; Pinheiro, 2012, p.23).

Essas relações entre oralidade e escrita, em um contexto de criação de escolas e alfabetização de um povo, são traços importantes que imprimem até hoje seus efeitos. É o que Ong (1998) chamou de “transição da oralidade para a cultura escrita”, considerando a escrita como uma “tecnologia”, ela chega até o Nordeste como uma forma de resistência de uma arte, resignificada com um novo suporte: o impresso.

Escrita e autoria: intercessões

De acordo com Marinho e Pinheiro (2012), com o advento das tipografias, os editores de folhetos de cordel começaram a imprimir as obras deixando de dar créditos aos autores, fazendo com que os poetas criassem acrósticos com seus nomes nas últimas estrofes dos folhetos. A autoria de muitas produções também ficou comprometida após a “venda” dos folhetos, que passaram a ser “propriedade” de outra pessoa. A história do poeta Leandro Gomes de Barros ilustra bem esse momento, pois, após a sua morte, sua produção intelectual foi vendida para João Martins Athayde que passou a assinar os folhetos de autoria de Leandro e, posteriormente José Bernardo da Silva comprou de Martins Athayde a produção dos folhetos e também passou a assinar seu nome, em alguns folhetos com o nome de “proprietário”. As filhas de Athayde, após sua morte, reivindicaram judicialmente o direito à propriedade dos folhetos e seus nomes também começaram a aparecer nas capas das obras (Riaudel, 2019).

A questão da autoria é aquecida por publicações e teorias, as quais apontam, na sincronia da história, para a morte e ressurreição do autor. Hansen (1992), em seu capítulo “Autor”, apresenta um percurso histórico, desde a antiguidade grega, refletindo sobre a epistemologia das palavras *auctor* e *auctoritas*, reservando para esse período histórico o uso dos termos para a especificação de gêneros, com valor transdiscursivo, podendo designar uma doutrina, uma teoria ou uma tradição:

é neste sentido transdiscursivo que Foucault propõe uma classe específica de autores, que chama de ‘fundadores de discursividade’. Marx, Freud e Nietzsche – autores hoje, em tempos neoliberais e pós-modernos, em grande parte arquivados não só em seus

textos, mas principalmente nas regras de formação de outros e que ironicamente poderiam ter tido – Foucault escreve sobre a autoria em 1969, em era pré-pós-moderna – função autoral semelhante à de Aristóteles e Cícero nos discursos antigos, até o século XVIII (Hansen, 1992, p. 29).

Seguindo a cronologia de Hansen, a noção de autor/autoria, na segunda metade do século XVIII, foi transpassada pelo surgimento do artista. Este diferenciava-se por uma atividade profissional e se destacava por uma produção única e distinta, diferenciando-se da noção de artífice, concebido como “produtor sem originalidade”. Com o surgimento do romantismo, no século XIX, essas categorias ganharam mais força, até o século XX.

O século XX é marcado por posições bem distintas em relação à noção de autor/autoria. O grupo de autores/as marxista apresenta categorias bem definidas como representação, ideologia, produção, produto, apropriação, valor contradição, sendo o produto e a apropriação bens produzidos através do trabalho de sujeitos a quem deveria ser creditada a “assinatura” da obra. No caso da apropriação, teria o sujeito transformado um objeto, em que simultaneamente se produz um sujeito, para o objeto transformado (Hansen, 1992). As correntes críticas subseqüentes acabam com essa visão epistemológica da noção de autor e passam, cada uma a sua maneira, a analisar a obra como unidade significativa, destacando seus processos de construção e sua forma. É o caso das correntes estruturalistas, formalistas e pós-estruturalistas.

Hansen (1992) apresenta um esquema criado até a década de 1980 com posições “conflitantes” em torno da autoria:

Figura 2: Esquema tipo/função da autoria

Autor -defunto	Ausência da presença de “origem”, “sujeito”, “consciência” e “teleologia”. Substituídos por “estrutura” ou “escritura”, códigos que se pensam intransitivamente nas operações dos discursos, falam como máquinas e não como espelhos.
Função-autor	Pensada por Michel de Foucault, relação histórica, específica e descontínua. De um nome próprio para autor e discurso, como dispositivo classificatório em uma tipologia discursiva.
Autor-contradição	Do marxismo, unidade contraditória em que dados históricos e transindividuais de uma situação-posição de classe se refratam transformados na produção e no produto da contradição-autor.

Fonte: (Baseado em Hansen, 1992)

A teoria pós-estruturalista propõe um fim para a noção de autor-indivíduo, pensado como um “passado” do seu próprio texto, a subjetividade do autor é anulada nessa visão. Contudo, o conceito de escritura surge como uma prática transgressiva, pois, à medida que o leitor escreve ele muda de função, transformando-se em autor e assim segue-se o curso cíclico de sua “morte”, mudança de pronome pessoal, categoria benvenistiana: “eu/tu”.

A partir do conceito de função-autor pensado por Foucault, sobretudo na Conferência “O que é um autor?”, de 1969, pode-se diferenciar o indivíduo do sujeito que escreve. O autor é pensado com uma função classificatória, uma vez que ele “classifica, restringe, exclui e inclui”: “o sujeito que escreve deposita todos os signos de sua individualidade particular: a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência” (Foucault, 1969, p. 269). Nesse contexto, o autor, para se destacar em sua função, precisa morrer enquanto indivíduo, de modo que ele não passe de uma subjetividade, de mais um elemento do todo maior que é a obra.

Outro ponto importante sobre autor/autoria apresentado por Foucault (1969) e Hansen (1992) diz respeito à movência dessa noção no decorrer do tempo e dos discursos. A função-autoral, para os discursos literários e científicos, por exemplo: o primeiro (literário), no século XVIII, não era tão imperioso como o discurso científico. Nos séculos seguintes, dada a “sistematicidade” da produção científica, a questão autoral se coloca de maneira mais contundente quando se trata de alguma invenção, já que, para a literatura, obras sem função-autoral são tidas como de menor grandeza ou como enigmas a serem decifrados (Hansen, 1992). Como obra/texto entende-se um conjunto coerente de signos, compreendendo, desta maneira, discursos orais e escritos (Bakhtin, 2006). Olhar dessa maneira para a produção é importante para os estudos da oralidade, embora boa parte desses autores pós-estruturalistas tenha se dedicado mais à produção de discursos escritos.

Pampa Olga Arán (2014), ao estudar a questão em Bakhtin, apresenta um ponto de equilíbrio após a “morte do autor”, decretada por Roland Barthes, em 1968, a partir dos estudos bakhtinianos, que antecederam, inclusive, os de Foucault. Pontua Arán:

Trata-se de uma concepção diferente da relação da linguagem com o sujeito falante e com o sujeito do ato de escritura. Para Barthes, ‘é a linguagem que fala, não é o autor’ (p.66), enquanto para Bakhtin o homem é responsável por sua palavra e ela

envolve sempre uma valoração social que, no caso do texto literário, assume o lugar fronteiro da consciência autoral. Para Bakhtin é a voz que expressa uma consciência, para Barthes é uma escritura 'esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve' (p.65). Arán (2014, p. 23)

Revisitando Bakhtin e os demais autores, é possível traçar um retorno ao sujeito que escreve o texto a partir da categoria sujeito-autor-falante, uma vez que a consciência é materializada na e pela linguagem e quem a comanda é o sujeito, responsabilizando-se por sua ação discursiva.

Após a década de 1960, o olhar para a autoria dos textos, sobretudo os de literatura, passou a ser requerido por camadas consideradas "subalternas". Os Estudos Culturais começam a ganhar espaço entre os intelectuais e as academias e o avanço das teorias feministas fizeram com que a produção autoral, hegemonicamente masculina, começasse a ser problematizada. As mulheres começaram a perceber como as personagens femininas eram criadas por autores homens e como a criação de estereótipos reforçava a condição de submissão das mulheres em relação aos homens: "A vertente revisionista se revelou um ramo bastante produtivo da crítica feminista, tendo gerado centenas de análises dos estereótipos e representações femininas presentes na literatura produzida por escritores homens." (Bellin, 2011, p. 2-3). Sem levar a questão para discussões reducionistas, quero explicitar apenas que o valor de autor/a suscita uma nova problemática, à medida em que há um retorno à noção de sujeito-autor, inclusive porque a própria autora procura afastar-se de uma visão reducionista. Nasce, com essa problemática, os estudos de gênero que possuem uma gama imensa de nuances que vão muito além da dicotomia homem versus mulher.

Os Estudos Culturais, a Estética da Recepção, os Estudos de Gênero e tantos outros que surgiram propõem um novo olhar para a questão do autor e da autoria, dando uma nova roupagem à visão de autor/artífice conceituada no século XVIII. Quem escreve volta a ser importante para a interpretação da obra, a partir de um dado contexto, dependendo de qual lente o leitor vai interpretá-lo: "não há nada absolutamente morto: cada sentido terá sua festa de renovação" (Bakhtin, 2006, p. 401). Pensando na construção de Seu Espedito como sujeito-autor, observa-se a necessidade de uma representatividade do indivíduo Espedito de Mocinha, através da sua assinatura, como já demonstrado no poema que ele escreveu para a sua professora.

Voz e texto: relações na poesia de seu Espedito

Desde a primeira oportunidade que tive de ouvir e ler Seu Espedito, percebi que havia, de sua parte, uma preocupação com a autoria das histórias que contava e poemas que recitava. Ele sempre iniciava os poemas com “Eu disse”, para poemas de sua autoria; “Ela/Ele! Disse” para poemas de outros autores: “Agora eu fiz um verso da minha vida eu disse...”. “Tem um verso de Zé Catota, de São José do Egito também, tem uma sextilha que ele disse que a mãe dele ouviu e começou a chorar, ele disse:” (Mocinha, 2016/2018). Os trechos citados são de dois momentos diferentes e ilustram esse recurso oral encontrado por Seu Espedito. Esse foi, para nós, um dado importante de procedimento adotado pelo poeta para marcar sua fala e a fala de outrem.

Na escrita, Seu Espedito marca textualmente essas referências, seguem abaixo recortes de seus textos:

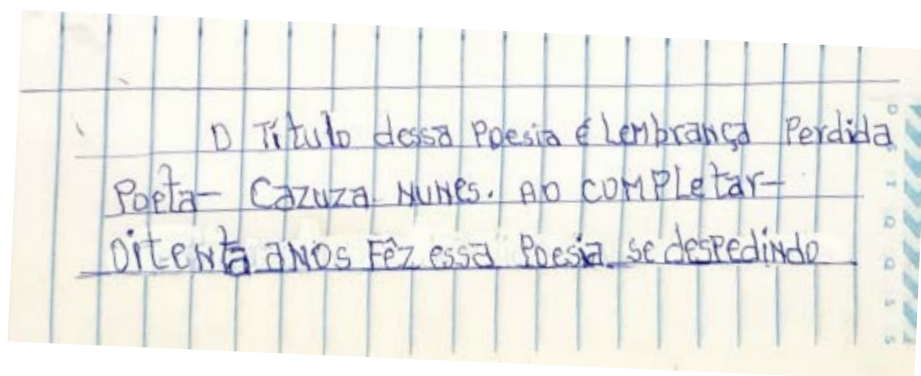
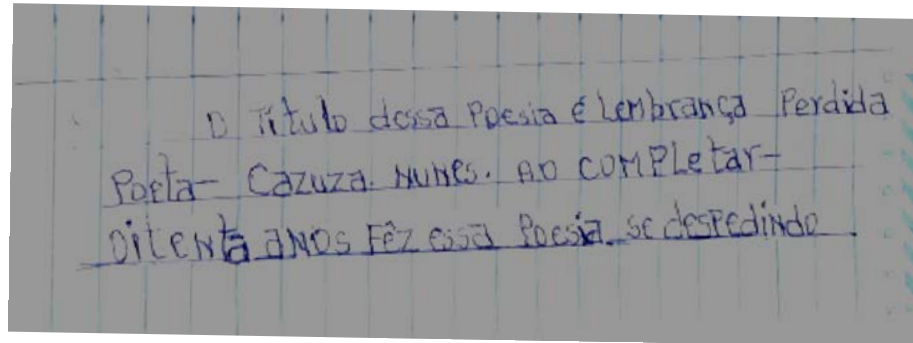


Figura 3: Escritos de Seu Espedito

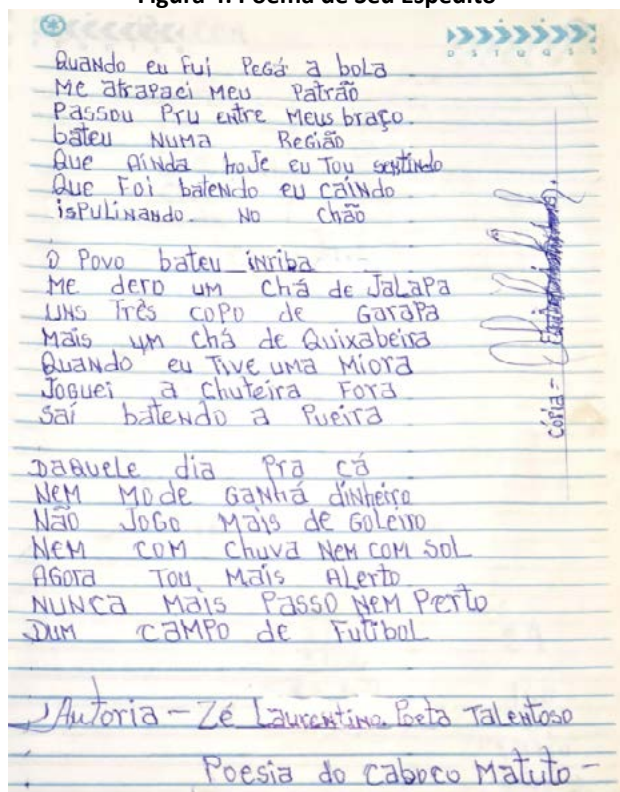


Fonte: Escaneado pela autora

No trecho, percebe-se o cuidado do poeta em marcar uma produção que não é sua. Esse texto está na margem direita da folha e traz uma espécie de comentário reflexivo sobre a natureza do poema, como forma de deferência ao autor. Zé de Cazuza era amigo de Seu Espedito e um importante poeta da região do cariri paraibano. Ele mora na cidade de Prata-PB.

O poema seguinte também marca a autoria de outro poeta. Observa-se, contudo, que Seu Espedito assina como “copista”, na margem direita da folha, como forma de deixar seu nome inscrito no processo. Após dar os créditos de autoria, ele utiliza uma adjetivação: “poeta talentoso – poesia do caboclo matuto”. Acredito que a referência à expressão “caboclo matuto” diz respeito à linguagem informal/popular empregada no poema e ao poeta, conhecido pela criação de poemas “matutos”, Zé Laurentino. Zé Laurentino é paraibano, natural da cidade de Puxinanã, e tornou-se uma referência na produção de poemas voltados para o povo da roça, de forma crítica e bem-humorada, os poemas “matutos”, como são conhecidos, são marcas registradas do autor. Laurentino faleceu em 2016.

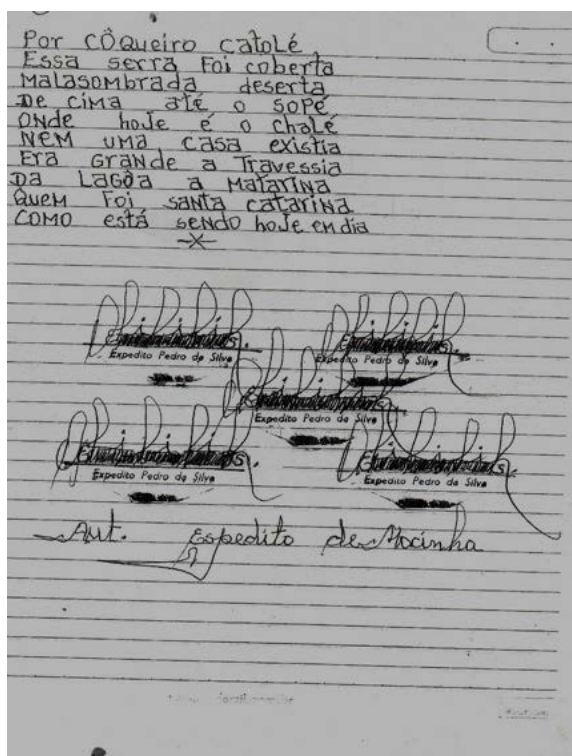
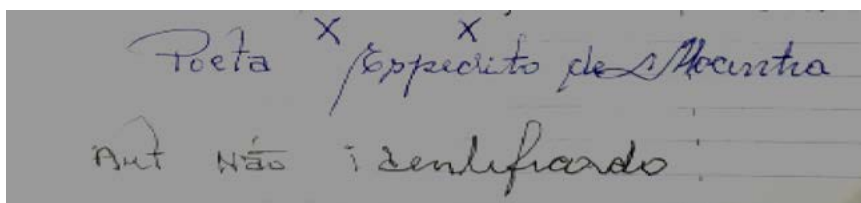
Figura 4: Poema de Seu Espedito



Fonte: Escaneado pela autora

Seu Espedito também marcava nos cadernos quando não sabia a autoria do poema que havia copiado, uma ação honesta com a escrita do outro. Percebe-se que ele nunca tentava se apropriar de uma produção que não era dele. Quando seu Espedito apenas copiava o poema de outro autor ele creditava a autoria, mas sempre assinando seu nome, marcando seu lugar de copista. Para os seus poemas, notar-se-á sua assinatura, que, posteriormente ganhou a ajuda de um carimbo:

Figura 5: Escritos de Seu Espedito



Fonte: Escaneado pela autora

Sobre essa necessária relação dos poetas com a memória e o registro escrito e assinatura de suas criações, Chartier (2007) nos apresenta Baudri

de Bourgueil, um poeta abade, que viveu entre 1078 e 1082. Em seu processo criativo estavam as andanças entre a Normandia e a Inglaterra e as tabuletas e o estilete. As tabuletas eram um grande presente para os amantes da escrita. Talhados à cera, posteriormente um escriba tinha a função de transcrever as inscrições dos poetas para pergaminhos. A doação, empréstimo ou presente dessas tabuletas eram desejadas fortemente pelos autores. Para Baudri, o escriba deveria ser uma profissão muito bem remunerada: “Para que os poemas possam ser enviados a um amigo ou reunidos em livro (designado como *liber*, *libellus* ou *codex*), é preciso que sejam transcritos no pergaminho. Tal tarefa é vista por Baudri como uma arte – o que supõe uma habilidade específica - e como trabalho que merece remuneração (Chartier 2007, p. 30).”

Uma releitura desse processo de escrita em pergaminhos é identificada em Seu Espedito, uma vez que, após a transcrição desses poemas para o papel, são realizadas cópias e distribuídas para seus amigos e admiradores que o visitam. O desejo de espalhar sua poesia e fazer com que as pessoas se lembrem dele como autor, são marcas constantes de sua trajetória, ao observar o processo de construção de suas histórias e poemas e a necessidade que Seu Espedito tinha em possuir um livro, como se a materialização de sua produção fosse para ele necessária para sua afirmação como pessoa “inteligente”, para utilizar a problematização estabelecida no início deste texto.

Comentários finais

As nuances da escrita e da oralidade podem ser mais bem compreendidas no fazer da vida, percebendo os processos de produção, ouvindo o que o poeta tem a dizer, repetidas vezes e para diferentes ouvintes. Ouvir Seu Espedito através da sua *história de vida* propiciou-me compreender o modo pelo qual ele consegue fazer de sua vida matéria de sua poesia, contando e recontando histórias, lendo, produzindo seus poemas e, também, entender como esse fazer o constitui como ser humano. A necessidade de ser ouvido ocorre porque é assim que Seu Espedito se vê: como um poeta que conta histórias, é força motriz para sua existência.

A experiência com a escrita levou Seu Espedito a realizar o seu maior sonho: publicar um livro. Ficou claro que sua poética tem raízes fincadas na experiência oral e, mesmo que escritos, a natureza de seus poemas continua sendo oral. Esse fato não o diferencia de um poeta que faz o caminho inverso: ambos são poetas. Desse modo, não se identificam perdas significativas entre os registros orais e escritos, excetuando-se, evidentemente o fator performático, que é único e irrepetível.

Em relação à autoria, percebe-se o cuidado do poeta em demarcar seu território da linguagem, uma vez que, para ele, sua consolidação como sujeito-autor dependia do reconhecimento dos seus escritos, necessitando que, mesmo os papéis avulsos entregues a turistas e amigos, estivessem assinados. Era a garantia de permanência de sua voz através da tecnologia da escrita. É preciso destacar também a preocupação do autor em sinalizar quando o texto escrito tratava-se apenas de cópia, fato que demonstra uma consciência de direitos autorais e o reconhecimento daquilo que é do outro, sem intenções de apropriação.

Referências

- ANANIAS, Mauricéia; BARROS, Surya Aaronovich Pombo de. **Escolarização na Província da Parahyba do Norte**: a organização da instituição pública primária (1840-1960). In: Rev. bras. hist. educ., Maringá-PR, v. 15, n. 1 (37), p. 83-108, jan./abr. 2015.
- ARÁN, Pampa Olga. A questão do autor em Bakhtin. In: Bakhtiniana, São Paulo, Número Especial: 4-25, Jan./Jul. 2014. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/bak/a/WXgmr6Q5SMPYG3Mc8rsd4Th/?lang=pt>>. Acesso em: 20 nov 2021
- BARTHES, R. A morte do autor. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- BELLIN, Greicy Pinto. A crítica literária feminista e os estudos de gênero: um passeio pelo território selvagem. Revista FronteiraZ, São Paulo, n. 7, dezembro de 2011.
- BEZERRA, Ricardo José Lima. História escolar e ensino de História na escolarização básica brasileira: Refletindo sobre percursos históricos, contextos e discussões. In: Research, Society and Development, v. 10, n.8, e19510817344, 2021
- CALVET, Louis-Jean. Tradição oral & tradição escrita. São Paulo: Parábola, 2011
- CARVALHO, Aluska Silva. A vida em verso: histórias e poemas de Espedito de Mocinha. **Tese**. Pós Graduação em Letras, João Pessoa, 2022. 208f.
- CAVALCANTE NETO Faustino Teatino. **O Programa Nacional de Reforma Agrária do Incra**: a formação dos primeiros assentamentos do cariri paraibano (1995 a 2001). Anais do 30º Simpósio Nacional de História. Disponível em: <https://www.snh2019.anpuh.org/>. Acesso em: 01 ago 2020

CHARTIER, Roger. Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-X-VIII. São Paulo: UNESP, 2007

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. IN: **Ética, sexualidade, política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004

HALLEWELL, Laurance. **O livro no Brasil**: sua história. Trad.: Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2. Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

HANSEN, João A. “Autor”. In JOBIM, José L. Palavras da Crítica. Rio de Janeiro: Imago, 1992 (11-43).

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4217539/mod_resource/content/4/Bartthes_%20a%20morte%20do%20autor.pdf

_____. Palestra “O Autor”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jpnteyRZf2k>.

Acesso em: 15 nov 2021

MARINHO, Ana Cristina; PINHEIRO, José Hélder. **O cordel no cotidiano escolar**. São Paulo: Cortez 2012.

MOCINHA, Espedito da. **Cariri de Aruiara**: poesias, histórias e humor de Espedito de Mocinha. Campina Grande: LATUS, 2017.

ONG, Walter. **Oralidade e cultura escrita**: a tecnologização da palavra. trad.: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus, 1998.

RIAUDEL, Michel. Literatura de cordel e valorização digital: o direito de propriedade em questão.

A performance da voz e a cerimônia do corpo na identidade poética de Elisa Lucinda

Yago Viegas da Silva

*Sempre quis um amor
que gozasse
e que pouco antes
de chegar a esse céu
se anunciasse.*

*Sempre quis um amor
que vivesse a felicidade
sem reclamar dela ou disso.*

*Sempre quis um amor não omisso
e que suas estórias me contasse.*

*Ah, eu sempre quis uma amor que amasse.
(Lucinda in “Euteamo e suas estréias”, Editora
Record - Rio de Janeiro, 1999)*

Introdução

Para nos aproximarmos da poesia brasileira feita hoje, recorreremos ao pensamento de Marcos Siscar, quando este afirma que a contemporaneidade é a época da “pluralidade pacífica de projetos” (SISCAR, 2016). A par disso, devemos reconhecer que essa pluralidade pode ser lida como uma forma de democratização do acesso à palavra, sobretudo se considerarmos os diversos modos de silenciamento que existiram, cujas consequências são experimentadas ainda hoje. Também concebida como um pressuposto, ela pode ser compreendida de duas maneiras: primeiro, do ponto de vista da produção, como uma forma de possibilitar que cada poeta crie de acordo com um projeto estético muito particular; já do ponto de vista da desconstrução de

paradigmas, a entendemos como um espaço que promove a potencialização de vozes dissidentes.

A poesia presente em *Vozes Guardadas* (2016), por exemplo, obra para a qual nos voltaremos neste artigo, é um exemplo nesse sentido; diversificada e multifacetada em diversos aspectos, nela nos deparamos com temas que Elisa Lucinda abordou em uma produção poética de mais de dez anos; poemas escritos e sentidos em tempos e espaços diferentes, que evidentemente terão expressões bastante heterogêneas. Entre esses temas, destacamos aquele que perpassa toda a antologia, que é a manifestação da subjetividade através da performance do corpo, aqui considerado o mais rico e poderoso signo dessa produção, que carrega em si experiências, vozes e sentidos que são explorados ao máximo.

Inicialmente, uma reflexão que se coloca a respeito da obra está diretamente relacionada ao título: O que seriam essas vozes guardadas? A esse respeito, logo pensamos no silenciamento imposto a determinados corpos, a exemplo dos corpos negros, como o da própria poeta; um silenciamento que se processa com a escravidão e, até hoje, repercute em razão do racismo estrutural que persiste na sociedade como uma forma extrema de exclusão e de violência. Em contrapartida, como um importante espaço de desestabilização, a poesia e, mais particularmente, os versos de *Vozes Guardadas*, teriam o compromisso, estético, ético e político, de promover a potencialização dessas vozes.

É, portanto, nessa perspectiva que atua Elisa Lucinda, poeta e mulher negra capixaba, nascida em 1958. Sua produção literária é vasta, escrevendo desde contos, passando pela poesia até chegar na literatura infanto-juvenil. Entre suas obras mais famosas, podemos citar *O livro do avesso: o pensamento de Edite* (2019) e a reunião de poemas a qual nos referimos: *Vozes Guardadas*, da Editora Record, publicada em 2016 e que reúne poemas produzidos durante grande parte da vida da autora.

As vozes ecoadas de Elisa Lucinda

Elisa Lucinda tem uma obra poética que muito se parece com sua própria dinâmica de vida: é atriz, cantora, roteirista e performista; como suas múltiplas faces, a sua lírica joga com as significações possíveis através da experiência e da palavra-poesia. Sua antologia *Vozes Guardadas*, como citada, condensa uma produção de mais de dez anos (com poemas produzidos entre 2005 até 2016, ano de sua publicação) e é perpassada por diversos temas, dentre os quais podemos citar a ancestralidade, o papel significativo das águas como

força de transformação e o erotismo, quase sempre ligado à experiência com o corpo feminino, marcadamente negro.

Pensemos, pois, que a publicação recente (2016) da obra de Lucinda e de outras poetisas negras, a exemplo de Lívia Natália, Tatiana Nascimento e Lubi Prates, nos indica uma elaboração de arquivos poéticos negros de autoria feminina; arquivos estes perpassados tanto por realidades comuns quanto por experiências do corpo que conferem a essas poetisas/poetisas identidade estética.

Em “O que pode um arquivo feminista?”, Cerqueira e Leone (2021) discorrem sobre a dinâmica da criação de uma tradição literária de autoria feminina que se dá a partir da escassez e explicam o sentido de revisão que adotam. Vejamos:

[...] Re-visar é um modo de ler os arquivos hegemônicos questionando tanto a escassa (e problemática) representatividade de mulheres, quanto o gesto de insurgência que elabora em torno da escassez outros arquivos, dando voz às mulheres que foram apagadas, silenciadas, esquecidas, queimadas. A partir dessa impressão, reelaboro minha tese: um arquivo feminista é um trabalho em torno da escassez que revisa, ou seja, lança um novo olhar sobre a história em busca de rastros de sobrevivência (Cerqueira; Leone, 2021, p. 15)

Ao capturar, das autoras, a ideia de um olhar sobre a literatura que questione, revise e se lance sobre a história na busca por rastros de sobrevivência, nos referimos a Lucinda e sua percepção acerca da experiência das mulheres negras posta em sua literatura. A poetisa capixaba conclama para si um poder de representação que se dá na poesia a partir de uma heterogeneidade na qual os poemas elencam as categorias força, memória, resistência, existência, além dos sentimentos que nos indicam um corpo pensante e sensível.

Em Elisa Lucinda podemos encontrar uma linguagem poética que conversa com diversas questões importantes não só para a autora, mas para todas as mulheres negras, a exemplo do reconhecimento do corpo como objeto de realização do prazer; a expressão do erotismo como uma forma de valorização das subjetividades; a expressão de dores e angústias históricas e existenciais; a autoafirmação e a performance da mulher como protagonista da experiência e da experimentação, entre outras questões que dizem respeito não apenas ao sujeito lírico, mas à história da mulher negra.

Nessa perspectiva, é importante refletirmos sobre a poesia de autoria negra-feminina da qual Elisa Lucinda faz parte, buscando modos de construir um conhecimento literário que enfatize a importância da valorização da identidade das mulheres negras em seus diversos espaços de realização. Nessa perspectiva, ao tomar a autora e sua obra *Vozes Guardadas* (2016) como objeto de reflexão, estamos contribuindo para a ampliação não só da sua recepção crítica, mas, de uma maneira mais ampla, da poética de mulheres negras; recepção esta que, assim como o direito à produção, fora negada às poetisas negras no Brasil.

Para além disso, ao propor a leitura crítica da obra de Lucinda a partir da performance cerimonial do corpo na escrita poética, contribuimos para o entendimento da ética da corporalidade da vida, que pressupõe uma experiência espiralar com o tempo que articula a presentificação do sujeito com a sacralidade que atravessa a performance carnal traduzida na escrita. Para isso, retomamos, metodologicamente, o conceito de oralitura proposto por Leda Martins:

Oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais, destacando neles o trânsito da memória, da história, das cosmovisões que pelas corporeidades se processam (Martins, 2021 p. 41)

Partindo desses pressupostos, refletimos sobre de que forma o poético afro-feminino circunscreve a experiência do corpo como *ethos* da vida a partir da fusão entre desejo e palavra performática e lançamos a seguinte problemática: De que modo a poesia de *Vozes Guardadas* colabora para a construção de uma identidade negra-feminina? Na intenção de apresentar uma resposta é que elencamos dois elementos que nos servem como objeto de reflexão, pois perpassam toda a antologia: a cerimônia do corpo e a performance da voz.

A cerimônia do corpo e a performance da voz

Antes de tudo, é preciso enfatizar que a poesia é, na contemporaneidade, um espaço importante de liberdade e de autoafirmação para vozes que foram alvo de processos de silenciamento, com particular destaque para a das mulheres negras, o que vai ao encontro do que acredita Audre Lorde (2019, p.

45), quando afirma que “para as mulheres, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência. Ela cria o tipo de luz sob a qual baseamos nossas esperanças e nossos sonhos de sobrevivência e mudança.”

Indo além, para pensar, por exemplo, como o corpo se constitui como um elemento de afirmação da subjetividade e da identidade, evocamos as ideias de Heleieth Saffioti (2019), ao refletir que a construção da subjetividade necessita da experiência (*práxis*) associada ao diálogo com a coletividade, de modo que esta sirva para incorporar, ao ser singular, os ideais e as lutas da sua comunidade. Assim, podemos considerar que na poesia de Lucinda se destaca o modo como essa mulher, que é o sujeito lírico ou o mote do poema, conversa com uma coletividade que partilha as mesmas ideias e os mesmos sonhos que ela.

A cerimônia da corporalidade é a própria experiência do corpo negro que, em seu movimento contínuo de libertação, se apropria da linguagem (corpo e voz) para manifestar-se em um processo de grito poético. Assim, o corpo, como instrumento da vida, é visto e sentido na poesia negra-feminina como um modo de autoafirmação. Nesse sentido, lembramos Enrique Dussel, quando este reflete que “A vida humana da qual falamos não é um conceito abstrato. É um modo de realidade. Onde o real se atualiza como verdade prática na experiência corporal” (Dussel, 2016, p. 27).

Na busca por uma maneira de compreender a identidade da mulher relacionada à experiência do/com o corpo, consideramos os estudos de Audre Lorde (2021) e Georges Bataille (2021) sobre o erotismo e a experiência erótica. Lorde, por exemplo, afirma:

O erótico é um recurso intrínseco em cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. (Lorde, 2021, p. 67).

Concordamos com a autora e destacamos a sua proposição a respeito da deturpação que as formas de poder hegemônico precisam realizar para se sobrepor aos corpos dos oprimidos. Nos corpos negros, por exemplo, esse poder significou a supressão do aspecto subjetivo do qual o erotismo emana. Já para Bataille, “o erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem” (Bataille, 2021, p. 53). Segundo o autor, o erotismo exige a realização da experiência pessoal, que, para ele, se localiza no limite entre o interdito e a transgressão. Esse interdito, no sentido daquilo que foi calado, interditado, limitado, o erotismo buscará desfazer, e esse movimento

que destrói os laços da imposição é que qualifica a transgressão. Em relação a esta, fomos levados a naturalizar a ideia de que ela seria uma espécie de violência, rebeldia ou imposição do caos. Na poesia, contudo, a transgressão é a liberdade que toma forma a partir da experiência da mulher e da instrumentalização do corpo como ação afirmativa do eu. O erotismo, na poesia de Lucinda, por exemplo, age como uma força criadora que valoriza as experiências do corpo negro que as vivenciou, como é possível perceber no poema “Delícia retórica”:

-Que peito macio!
-São teus lábios.
(Lucinda, 2016, p. 36)

O que percebemos nos dois versos citados é um jogo erótico entre duas pessoas que estão em pleno processo de interação erótico-amorosa. A cerimônia do corpo acontece justamente a partir do movimento de evocação dos elementos que o compõem (o peito e os lábios) e que são também elementos relacionados ao prazer sexual. Nessa perspectiva, essa poesia é uma lírica de valorização da experiência como forma geradora da identidade, em conformidade com as ideias de Dussel (2016) e Saffioti (2019).

Reaver, então, a experiência amorosa por parte das mulheres negras é uma forma de descolonização que a poesia de Lucinda ajuda a fortalecer. Para hooks, “para viver plenamente as mulheres negras não podem mais negar sua necessidade de conhecer o amor” (hooks, 2010), e mais: “a mulher negra descolonizada precisa definir suas experiências de forma que outros entendam a importância de sua vida interior” (hooks, 2010).

A vida interior, nesse sentido, compõe a identidade dessa mulher que está em plena realização de suas expectativas subjetivas, e compreender a maneira como esse comportamento se condensa na poesia é uma necessidade do nosso tempo. Ademais, consideramos que é necessário descolonizar o pensamento, a língua e a linguagem, e a poesia de autoria negra no Brasil tem agido nesse aspecto, à medida em que busca desconstruir a visão colonial e se posiciona contra as hegemonias que impuseram e naturalizaram violências que perduram até hoje (Bragato, 2014).

Nessa perspectiva, é justo e necessário pensar em uma literatura de autoria negra que converse com as aspirações da coletividade, mas sem eliminar o seu caráter subjetivo. A esse respeito, Cuti reflete que “os sentimentos mais profundos vividos pelos indivíduos negros são o aporte para a verossimilhança da literatura negro-brasileira (Cuti, 2010, p. 80). Para o

autor, “a subjetividade negra é intransferível, mas ela é comunicante pela semelhança de seu conteúdo humano” (Cuti, 2010, p. 80).

Concordamos com as reflexões de Cuti, ao mesmo tempo em que intentamos compreender a força dessa verossimilhança na construção de uma identidade para a poesia negra a partir de Elisa Lucinda. Em conformidade com o que propõe o autor, ainda que a poesia de *Vozes Guardadas* fale de uma experiência que se manifesta a partir do corpo e da voz, ela é retrato de uma coletividade que se autoafirma. Vejamos:

A literatura nos traz a história emocionada, não apenas a informação fria do historiador, mas a possibilidade de experimentarmos sensações e emoções de que as personagens ou os “eus” líricos são dotados na obra. Assim, os escritores negro- brasileiros vão se posicionar também no tempo para instaurar no seu trabalho o ponto de enfoque literário. (Cuti, 2010, p. 86)

Assim sendo, reconhecemos na poesia negra-feminina em questão uma força potente de demarcar o espaço dessa mulher na literatura e no mundo. Ainda para Cuti:

A vertente erótica da literatura negro-brasileira tem gerado textos que rompem com a conotação de sofrimento atribuída ao corpo negro e de objeto de uso do branco. O erotismo surge para libertar do flagelo o corpo aprisionado pela ideologia racista que, por meio da imagem que dele promove, o mantém preso ao pelourinho. (Cuti, 2010, p. 90)

Segundo as ideias do autor, a poesia negro-brasileira de hoje subverte completamente a construção estereotipada por meio da qual a cultura brasileira representou a mulher negra: a ama de leite, cuja função era amamentar os filhos das mulheres brancas; a escravizada que “servia” aos desejos sexuais do homem branco, indicando a sua pele como a “cor do pecado”; as ex-escravizadas, ou suas descendentes diretas, enfiadas nas cozinhas das grandes casas urbanas num processo de perpetuação da escravidão, etc.

Hoje, felizmente, podemos desconstruir esse contexto de exclusão e violência, possibilitando que a diversidade de vida, história e pensamento das mulheres negras seja valorizada. Assim, em *Vozes Guardadas*, existe uma construção poética que condensa não só a experiência do corpo, mas também a valorização da psiquê como uma forma de retomada consciente do “eu”,

que se une inegavelmente a tantos “eus” cujas vozes foram sobrepujadas. No poema “Espiritua”, podemos perceber essa relação:

O homem
o pau do homem
o pensamento dele.
Nada sai de minha cabeça. Minha paixão tão intensa.
É pelo corpo que a alma pensa.
(Lucinda, 2016, p. 180)

Nesses versos, o sujeito lírico se refere ao corpo do homem como objeto de rememoração. Essa retomada da lembrança tem um significado muito maior do que apenas um pensamento isolado, ela age como uma força constante na mente, que experencia tudo a partir do corpo. É interessante que esse poema é, ao mesmo tempo, erótico, ao evocar esse corpo masculino do qual vem a união prazerosa, pornográfico, ao evocar o pau desse homem como símbolo do poder masculino, mas esse poder não é mais de violência, e sim de realização do *eros*, e filosófico, sobretudo o último verso, em que a poeta expressa, pelo poema, que é no corpo que o pensamento se localiza, como também é pelo corpo que o prazer se realiza. Essa união entre corpo e alma nos indica uma poesia preocupada com a experiência de vida de tantas mulheres negras do nosso tempo e de tempos imemoriais.

A experiência coletiva que perpassa a limitação do corpo individual e que une os traços da identidade presentes nessa poesia é a mesma a qual a escritora brasileira Conceição Evaristo chama de *escrevivência*. Ela afirma:

Quando eu usei o termo *é... escrevivência* [...] se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, *é...* me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas-grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar história para adormecer os da casa-grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, *é...*, ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa-grande, pelo contrário, pra acordá-los dos seus sonos injustos. E essa *escrevivência*, ela vai partir, ela toma como mote de criação

justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo. (Evaristo, 2017)

A partir da invenção do termo *escrevivência*, Evaristo interliga uma infinidade de significados que estão enraizados na literatura negra que conhecemos e sobre a qual propomos refletir. O conceito tem, em seu sentido mais primordial, a valorização da experiência do “eu” como tema gerador, pois ela não gira em torno de aspirações românticas ou de ideias que se localizam no Parnaso; pelo contrário, é a poesia que emana da voz das mulheres nos espaços e tempos mais amplos e diversificados, desde a favela até o inconsciente onde se localizam os pensamentos de libertação e de prazer.

O elemento da identidade, na poesia de Elisa Lucinda, nos leva à constatação de uma poesia que conversa também com a ancestralidade. Essa ancestralidade em *Vozes Guardadas* se apresenta a partir da evocação de diversos elementos, como referências aos antepassados e a espaços em que estes viviam e realizavam suas lutas pela sobrevivência, como é possível ver no poema “A herança ou o último quilombo”:

Devagar, persistente, sem parar,
caminho na estrada ancestral do bom homem.
Herdo sua coragem,
herdo a insistente dignidade
daquele que morreu lutando pela liberdade.
Caminho, me esquivo, driblo, esgrimo.
O inimigo é eficiente e ágil.
(Ninguém me disse que era fácil.)
Argumento, penso, faço,
debato no tatame diário.
Retruco, falo, insisto em toda parte no dismantelamento do
[ultra]je.

Embora também delicada,
a força da emoção,
esta que nasce do coração,
não é frágil!
Sigo firme, ajo.
Por mim não passarão
Com facilidade os que ainda creem na superioridade de uma
[etnia sobre a outra!]

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

Não haverá mais prisões,
 ó grande nave louca,
 para a minha palavra solta!
 (Lucinda, 2016, p. 239)

A manifestação da voz que é grito de revolta e de guerra, mas que é também canto aos seus antepassados, aos ancestrais que ergueram os quilombos como espaços não apenas de fuga e resistência, mas, sobretudo, de invenção de uma forma de existir para além do sistema de opressão e violência, está posta nesse poema. Nos oito primeiros versos, separados por três pontos que não fecham, de fato, estrofe alguma, vislumbramos uma espécie de narrativa poética que anuncia um canto à ancestralidade, sobretudo nos versos de um a três, quando a voz lírica se volta para um processo contínuo (“Devagar, persistente, sem parar”) que vai pela “estrada ancestral do bom homem”. Essa continuidade nos parece caracterizar um tipo de ligação que se dá paulatinamente, o que pode ser uma forma tanto de remontar a um ancestral mais longínquo (a estrada, então, seria o caminho que vem de tempos imemoriais até aqui) ou a uma ligação que se dá aos poucos, de forma que o sentido é intensificado a partir do verso quatro.

Essa tomada de consciência é também uma revisão, um exercício de entrelaçamento entre esse sujeito lírico que fala e esse ancestral que se apresenta na sua memória, e depois no seu corpo e força. Revisão/re-visão é, pois, um jogo semântico que inicia a constituição da identidade desse sujeito lírico à medida em que ele próprio se configura a partir da imagem-força do quilombo, símbolo de resistência e também de re-existência.

Nessa perspectiva, questionamos: por que o título do poema faz questão em enfatizar que esse quilombo é o último? Em resposta, compreendemos que não se trata de uma caracterização da extinção dos quilombos, pelo contrário, é, na verdade, uma manifestação da criação de uma dinâmica real de “aquilombamento coletivo”, ou seja, uma forma se ver e sentir a vida a partir da ótica da resistência, que pressupõe também a elaboração de uma nova existência; justamente por isso a voz lírica diz: “Herdo sua coragem / herdo sua insistente dignidade / daquele que morreu lutando pela liberdade”. Esses versos têm uma força potente de trazer para a centralidade

a força para combater os sujeitos avulsos que aparecem no poema posteriormente: racistas, fascistas, separatistas, nazistas etc., todos personagens símbolo de violência, racial, inclusive.

Os usos dos verbos relacionados à voz lírica nos indicam várias coisas: argumento, penso, faço, retruco, falo, insisto, sigo, ajo, são todos referentes a uma luta que se dá tanto na linguagem quanto no próprio corpo e, portanto, na vida desse sujeito. É, na verdade, uma luta que se dá cotidianamente, como a estrada da própria vida, que inicia o poema e que culmina na afirmação mais poderosa: Não haverá mais prisões para a palavra solta (versos vinte e dois a vinte e quatro).

Chegamos, pois, à configuração dessa literatura como uma forma de reestabelecer a realidade a partir da poesia. Uma literatura que se apoia na História e nas histórias para ressignificar tanto a identidade (do quilombo) quanto para estabelecer a dinâmica de atuação e de existência desses corpos negros. A voz do poema não tem marcação de gênero, o que, para nós, é uma estratégia ainda mais generalizante, pois no espaço do quilombo as mulheres também detinham poderes de liderança, como é o caso de Dandara dos Palmares, tão famosa quanto o quilombo que lhe empresta o nome.

Esse quilombo, o último, é o “aqui” e o “agora”. O tempo e o espaço nos quais esses corpos negros resistem, mas que também circunscrevem uma nova trajetória para o sentido de aquilombar; eles dinamizam a estrutura do quilombo. Ele deixa de ser o espaço da exclusão e se torna o espaço da inclusão, espaço este onde estão resistentes e re-existent os corpos de tantas mulheres negras e homens negros vivos, tanto no corpo-carne quanto no corpo-memória da raça, da identidade e da ancestralidade.

Considerações finais

Elisa Lucinda re-elabora a linguagem poético-literária, colocando (e colocando-se, por que não?) a mulher negra no centro da sua produção. Os poemas, comumente, são cantados por sujeitas líricas que se desmancham nas águas ou que ressurgem nas memórias de suas ancestrais, na esperança de recuperar a voz que foi ceifada, mas também de reescrever a história e transformar o mundo.

Desse modo, a poetisa está na vanguarda, de mãos dadas com tantas outras poetisas vivas que estão produzindo em plenitude, pois permite que sua

poesia inicie e encerre uma infinidade de temas, demonstrando que é uma poetisa quase metamórfica, com consciência política e espírito que busca na ancestralidade uma forma de aprimorar a palavra-poesia, ao mesmo instante em que vinga as injustiças e elabora novas ideias sobre a literatura de autoria feminina negra-brasileira.

Referências

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Fernando Scheibe (tradução). Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

BRAGATO, Fernanda Frizzo. Para além do discurso dos direitos humanos: contribuições da descolonialidade. **Revista Novos Estudos Jurídicos**, vol. 19, n. 1, jan-abr, p. 201-230, 2014.

CUTI, Luiz Silva. **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

DUSSEL, Enrique. **Transmodernidade e interculturalidade**: interpretação a partir da filosofia da libertação. *Revista Sociedade e Estado* (Rio de Janeiro), v. 31, n.1, p. 51- 73, 2016.

CERQUEIRA, Taís Bravo; LEONE, Luciana Di. O que pode um arquivo feminista? **Elyra**, n. 18, dez. 2021

EVARISTO, Conceição. “Gênero e Etnia: uma escre(vivência) de dupla face.” In: **Mulheres no Mundo – Etnia, Marginalidade e Diáspora**. Nadilza Martins de Barros Moreira & Liane Schneider (orgs). João Pessoa, UFPB: Idéia/Editora Universitária, 2005.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz**: pensar como feminista, pensar como negra. Trad. Cátia Bocaiuva Maringolo. São Paulo: Elefante, 2019.

HOOKS, Bell. **Vivendo de Amor**. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/> Acesso em 20 set. 2023.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. -- 1. ed. -- Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

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

LUCINDA. **Livro do avesso, o pensamento de Edite**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

MARTINS, Leda. **Performance do tempo espiralar**: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Combogó, 2021.

SAFFIOTI, Heleieth. Violência de gênero: o lugar da práxis na construção da subjetividade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro**: formação e contexto. Heloisa Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

SISCAR, Marcos. **De volta ao fim**: o “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. 1. Ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

Epistemicídio contra narrativas e saberes afro-indígenas na literatura brasileira: algumas observações sobre as literaturas orais

Maria Gomes de Medeiros

Introdução

O presente texto é fruto de pesquisas iniciadas ainda em 2018, juntamente com minha orientadora, a professora Ana Marinho, quando, através do Programa de Iniciação Científica (PIBIC), começamos uma pesquisa de campo com mulheres juremeiras que vivenciavam o espaço urbano de João Pessoa. Os desdobramentos dessa pesquisa me levaram ao mestrado no Programa de Pós-graduação em Letras, durante os anos de 2020 e 2021. No entanto, por causa das restrições sociais impostas pela pandemia, em 2020 nos afastamos do nosso campo, o que deu novos contornos a nossa pesquisa.

Ainda no início do semestre letivo de 2020. I, todas e todos fomos surpreendidas/os pela emergência da pandemia ocasionada pelo novo Coronavírus. O mundo como conhecíamos sofreria um forte abalo e acirraria ainda mais as misérias que a humanidade tem vivenciado nos últimos anos. A imensa maioria da população viu seus níveis de pobreza aumentar, enquanto a ínfima minoria ficou mais rica; mulheres ficaram mais esgotadas com o trabalho doméstico; moradores de comunidades, favelas e quilombos continuaram a ser massacrados e despejados pelas polícias do estado racista; LGBTQS moradores de rua foram violentadas e até incineradas com mais veemência. Enquanto nação, o estado brasileiro segue inerte e zombeteiro diante da situação de caos social enfrentada pelo povo brasileiro.

A ciência foi desacreditada em um nível nunca visto, o que levou a população brasileira (diretamente influenciada pelo presidente e seus asseclas) a negligenciar as recomendações das organizações mundiais de saúde para enfrentarmos este momento, resultando na morte de centenas de milhares

de pessoas. As Universidades vivem um processo de sucateamento e de constante corte de verbas para pesquisa. A nossa UFPB viveu um golpe contra a sua autonomia interna, não ocorrido desde o período da ditadura militar de 1964, quando o presidente eleito não levou em conta a preferência de todo o corpo universitário e nomeou o reitor menos votado da lista tríplice. Pois bem, é neste cenário de horror, caos e resistência que eu faço pesquisa, e é sobre isso também que este trabalho vem comunicar.

Nós, enquanto Programa de Pós-graduação em Letras da UFPB, sentimos o forte abalo deste momento em nossas disciplinas, pesquisas, estudos e formas de fazer ciência e de se colocar no mundo.

Entendemos que estudar e buscar compreender o contexto de produção de conhecimento e as narrativas que dão sentido às experiências dos povos afro-indígenas nos possibilita construir ferramentas eficazes contra a perpetuação dos modos de dominação que se utilizam da destruição da experiência cultural e subjetiva de contingentes significativos da população brasileira.

Tendo em vista a forma como, tradicionalmente, a academia relegou ao lugar de marginalização saberes e narrativas advindas de povos marginalizados socialmente, Boaventura de Sousa Santos (2007) argumenta que a ciência cartesiana se desenvolveu no sentido de estabelecer-se como único conhecimento capaz de entender a realidade do mundo. Ao conceituar o epistemicídio, Boaventura de Sousa Santos argumenta que do outro lado da linha abissal que divide as sociedades coloniais, “não há conhecimento real; existem crenças, opiniões, magia, idolatria, entendimentos intuitivos ou subjectivos, que, na melhor das hipóteses, podem tornar-se objectos ou matéria-prima para a inquirição científica. (SOUSA SANTOS, 2007, p.5)

O epistemicídio contra o conhecimento de povos historicamente oprimidos na sociedade é uma forma de perpetuar injustiças sociais e cognitivas. Entendemos que, apesar do conhecimento científico hegemônico ter sua importância, a diversidade de experiência do mundo não pode ser apreendida quando a enxergamos apenas através das lentes do conhecimento acadêmico, branco e eurocêntrico. Para tanto, precisamos nos atentar para o que pensadores indígenas e afro-brasileiros têm formulado a respeito do apagamento sistemático de conhecimento e das culturas subjugadas pela colonialidade do saber acadêmico.

Ailton Krenak aponta que:

Historiadores de respeito deste país, como Sérgio Buarque de Holanda, sempre reconheceram que seria impensável a fundação da nacionalidade e da ideia de Brasil se ela não estivesse apoiada na riqueza cultural e material, na grande herança que nós, os

povos indígenas, legamos. Não fizemos isto de livre e espontânea vontade, pois fomos esbulhados na maioria das vezes por relações de desigualdade e de roubo. Todos reconhecem a importante contribuição que as sociedades indígenas, que o nosso povo deu e continua dando, sendo solicitado a integrar a nação para pagar a conta deste Brasil cuja camisa verde e amarela todo mundo gosta muito de vestir, de subir em carroceria de caminhão para gritar, mas não gostam de pagar a conta. É mais ou menos como você gostar de ir a uma festa, beber muito, comer muito, mas não lembrar que, para comer muito e beber muito, as pessoas trabalharam e deram a comida para que ela pudesse existir. É uma injustiça e um absoluto absurdo que os brasileiros se esqueçam, que apaguem a história da memória e queiram fazer contas sobre quanto custa atender às sociedades indígenas hoje, depois de se ter roubado todo este continente para construir o Brasil. (2018, p. 28)

Tendo em vista a forma como a memória mitológica destes povos se inscreve no corpo, como observamos, nos interessam os pontos cantados, preces faladas, estórias, contos e anedotas, narrativas míticas ou de vivências da Umbanda e da Jurema Sagrada. Além de comporem cosmologias e memórias ancestrais, estes textos são artefatos insurgentes e de valor inestimável para todo o conjunto da cultura brasileira, especificamente, a literatura brasileira.

O sistema literário e a máquina colonial

O filósofo e crítico literário palestino Edward Said (2017), nos alertou para o fato de que a história, bem como a história da literatura e da cultura em geral, é feita por homens e mulheres, e assim sendo, ela pode ser “desfeita e reescrita, sempre com vários silêncios e elisões, sempre com formas impostas e desfiguramentos tolerados” (SAID, 2017, p. 14). Entendemos que a história da literatura brasileira que conhecemos hoje e o conjunto de textos que formam o cânone literário e que nos informam a respeito de características que dão sentido à identidade nacional, são forjados em um percurso cujas ausências e presenças anunciam a continuidade de uma lógica e de uma temporalidade com forte etos do sujeito hegemônico colonial: o homem branco, heterossexual, cristão e detentor de capital.

Não apenas os textos que compõem o arsenal do que entendemos por Literatura Brasileira, mas também os métodos que conformam os estudos li-

terários, nos dizem dos lugares de ausências que perduraram à construção de uma nação apartada do conjunto de seu povo. Assim sendo, indígenas, pobres, mulheres, povo negro, dissidentes do sistema patriarcal cisheteronormativo de sexo e gênero, estiveram alijados da vida política, religiosa, da produção artística e de conhecimento e da sistematização dos saberes dotados de autoridade. A produção cultural e artística de grande parte do povo brasileiro foi submetida a escrutínios e classificações altamente ideológicas por parte da elite intelectual, que imprimiu uma conotação negativa em tudo o que não lhe fosse semelhante.

A permanente tentativa de homogeneização da cultura brasileira corresponde a um projeto de poder que visa a elaboração do Estado-nação brasileiro que corresponda aos anseios de uma elite econômica herdeira do sistema de organização colonial.

Tendo em vista que a herança cultural do colonialismo escravocrata delimitou as possibilidades cognitivas para as nossas letras e artes, entender o *modus operandi* de continuidade dessa lógica é tarefa imprescindível para a construção de justiça social e cognitiva com os povos que tiveram suas vidas e narrativas alijadas dos processos de participação na vida cultural brasileira.

O sociólogo Boaventura de Sousa Santos tem insistido na ideia de que a construção de justiça social passa pela descolonização das perspectivas cognitivas. Com base no pensamento de intelectuais do sul global, como o grupo modernidade e colonialidade, grupo no qual Aníbal Quijano e Nelson Maldonado-Torres propuseram a colonialidade como a lógica que perdura para além do colonialismo enquanto regime de ocupação histórico, o sociólogo alerta que:

O colonialismo não terminou com o fim do colonialismo histórico baseado na ocupação territorial estrangeira. Apenas mudou de forma. Na verdade, como acontece desde o século XVI, o capitalismo não consegue exercer o seu domínio senão em articulação com o colonialismo. Do mesmo modo, o termo “descolonização” não tem a ver apenas com independência política, mas refere-se antes a um amplo processo histórico de recuperação ontológica, ou seja, o reconhecimento dos conhecimentos e a reconstrução da humanidade. Inclui, é claro, o direito inalienável de um povo ter a sua própria história e de tomar decisões com base na sua própria realidade e na sua própria experiência. (SOUSA SANTOS, 2019, p. 164)

A este respeito, parece-nos interessante a leitura que Silviano Santiago (2019) faz sobre a condição de entrelugar que o discurso latino-americano ocupa no jogo de organização da cultura hegemônica:

Na álgebra do conquistador, a unidade é a única medida que conta. Um só Deus, um só Rei, uma só Língua: o verdadeiro Deus, o verdadeiro Rei, a verdadeira Língua. Como dizia recentemente Jacques Derrida: “O signo e o nome da divindade têm o mesmo tempo e o mesmo lugar de nascimento”. Uma pequena correção se impõe na última parte da frase, o suplemento de um prefixo que visa a atualizar a afirmativa: “[...] o mesmo tempo e o mesmo lugar de renascimento”. Esse renascimento colonialista — produto de outra renascença, a que se realizava concomitantemente na Europa —, à medida que avança, apropria o espaço sociocultural do novo mundo e o inscreve, pela conversão, no contexto da civilização ocidental, atribuindo-lhe ainda o estatuto familiar e social do primogênito. A América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontraria na cópia do modelo original, mas em sua origem, apagada completamente pelos conquistadores. (SANTIAGO, 2019, p.29-30)

Tendo em mente o que está colocado por Santiago, evidencia-se que o jogo de homogeneização da cultura brasileira proposto pelo projeto colonizador ansiava por estabelecer uma filiação cultural com a modernidade ocidental. No entanto, este processo ocorre dentro de rígidos padrões de subserviência do Brasil colônia à metrópole portuguesa, bem como às outras potências ocidentais. Fez-se necessário “que o país por nascer” assumisse um lugar que refletisse a imagem do patriarca europeu, e assim sendo, ambiguidades e expressões culturais que escapassem da cartilha cristã e signo homogêneo da lusofonia sofressem policiamento e interdições da máquina colonial. Resquícios culturais que borravam os limites das aspirações civilizatórias eram considerados malignos, atrasados, selvagens ou eram folclorizados.

Quijano (2005) aponta como as relações intersubjetivas e culturais entre a Europa e o restante do mundo, foram codificadas num jogo inteiro de novas categorias: Oriente-Occidente, primitivo-civilizado, mágico/mítico-científico, irracional-razional, tradicional-moderno. Desse jogo relacional que a Europa estabeleceu com o resto do mundo, resulta uma profunda arrogância colonial através de anúncios salvíficos na biblioteca colonial. Um exemplo canônico são os sermões do Padre Antônio Vieira. Este homem, muitas vezes

acolhido como um humanista salvador de índios e negros da agrura da escravidão pela *intelligentsia* branca portuguesa e brasileira, na realidade representou a implementação dos anseios ideológicos da metrópole entre o nosso povo escravizado e os povos indígenas.

O crítico literário Alcir Pécora, em artigo sobre como a escravidão aparece nos sermões, aventa como os lugares retóricos estabelecidos pelos escolásticos do século XVI são aplicáveis ao caso dos sermões do jesuíta português: “eles se concentram nos argumentos favoráveis à criação das condições práticas que julgava indispensáveis para a finalidade da conquista” (2019, p.167).¹

Este suporte ideológico tem continuidade na ideologia dominante, segundo a qual diversos estereótipos raciais para com pessoas negras e indígenas organizam lugares de violência que foram perpetuados na sociedade brasileira até os dias atuais. A suposta violência e animalidade das pessoas negras, por exemplo, legitima o extermínio da juventude negra nas periferias, o encarceramento massivo da população negra e toda sorte de truculência policial para com o povo negro. Os contornos paternalistas que a armadilha hermenêutica dos jesuítas construiu em torno da imagem das pessoas indígenas, ainda hoje, são utilizadas como pretexto para a tutela e as interdições do estado no que se refere às demarcações das terras indígenas no território nacional.

Em busca de construção de autonomia epistêmica, a pensadora indígena Célia Xakriabá (2019) interpreta “o movimento indígena como uma forte expressão de resistência, associada à nossa espiritualidade e à afirmação de nossos conhecimentos, portanto, como luta epistêmica” (p.104). A luta epistêmica indígena é contra os processos de tutela perpetrados pelo estado brasileiro. Segundo a autora:

a tutela foi (e será) uma estratégia do Estado, uma estrutura política de controle de nossos corpos-territórios, de forma que fôssemos confinados não apenas em nossos territórios - quando estes são violentados pelos processos de demarcação inconclusos ou colocados sob risco e suspeição - mas também de nossas mentes, nossas expressões ancestrais e por fim, de nossa identidade. (XAKRIABÁ, 2019, p.86)

¹ Sugiro a leitura do Sermão de Vieira sermão pregado na Bahia à irmandade dos pretos de um engenho no dia de São João Evangelista, no ano de 1633 em que Vieira associa a imagem das pessoas negras sofrendo suplicios à imagem do Cristo na cruz e deduz, a partir disso, que a escravidão era necessária para expiar os pecados advindos da “gentilidade e idolatria etíope”, que estas pessoas e sua descendência praticaram ao longo dos séculos.

A luta indígena por autonomia epistêmica ocorre em múltiplas dimensões, seja nos rituais religiosos, nas narrativas orais dos ancestrais da aldeia, no trato com a terra e no que diz respeito à sistematização de conhecimento acadêmico de pesquisadores indígenas que adentraram em espaços acadêmicos. Célia Xakriabá aponta a importância de lutar contra o sequestro das mentes, culturas e identidade, para tanto, a memória mítica e a experiência das mulheres da aldeia emergem como instrumentos imprescindíveis.

É neste sentido que Nelson Maldonado-Torres aponta que a naturalização do extermínio, expropriação, dominação, exploração, estupros, torturas e mortes prematuras estão entre os efeitos da modernidade/colonialidade nos países colonizados ou naqueles que são ex-colônias e cujos povos nativos e outros grupos aliados dos privilégios de raça, classe e sexo/gênero seguem sofrendo com a lógica da dominação cognitiva.

Diante do que foi colocado por Maldonado-Torres e Célia Xakriabá, emerge o questionamento a respeito do lugar que a literatura ocupa dentro dessa dinâmica de perpetuação da colonização das mentes, lógica que segue possibilitando o apagamento sistemático de narrativas de contingentes da população brasileira que sequer atingiram o status ontológico de humanidade. Os lugares comuns do discurso literário que demonizam e inferiorizam a religião, a cultura e o ser e estar no mundo de pessoas negras e indígenas, como os que vimos nos sermões do Padre Antônio Vieira, representavam o anseio do projeto colonizador em sua forma mais evidente. Há uma continuidade da arrogância colonial nos textos que correspondem a formação da nossa literatura, mesmo quando esta busca dar conta de uma representação própria da identidade nacional.

Interessa-nos pensar a formação do sistema literário brasileiro sem perder de vista que fatores extraliterários como raça, classe e sexo/gênero, funcionaram como organizadores da capacidade cognitiva e de apreensão dos fatos literários. Antonio Candido, em introdução ao seu antológico ensaio “Formação da literatura brasileira” (2000), estabelece a literatura como aspecto orgânico da civilização, quando se organiza em um sistema literário autônomo, e não apenas quando considerada como manifestações literárias isoladas. Para o autor, o sistema simbólico que é a literatura depende de uma tríade de agentes: receptores, produtores e crítica.

Pensar o sistema literário brasileiro, nos termos colocados por Candido, é pensar a perduração de injustiças que (con)formam os saberes e fazeres literários neste país. Características imanentes ao estilo literário de cada período da história literária, bem como elementos de natureza social e psíquicos, sempre estiveram alicerçados na divisão de poder branca, patriarcal e capitalista que estruturou a sociedade brasileira. Quando a literatura

busca dar conta da representação artística do Estado-nação moderno, não é possível perder de vista que a razão de ser própria do Estado-nação está ancorada em lógicas segundo as quais determinados grupos de pessoas estão à margem da identidade nacional. Assim sendo, a lógica representacional do sistema literário brasileiro ocorreu de acordo com a lógica do colonialismo, que formou os sujeitos dignos de serem chamados brasileiros com base em exclusões e homogeneizações de outros sujeitos culturais que não o homem branco, europeu e cristão.

O sociólogo jamaicano Stuart Hall aponta que as identidades nacionais, conforme expressadas nos estados-nações modernos, bem como as culturas nacionais, são comunidades imaginadas que visam construir sentido e organizar ações e noções que os indivíduos modernos têm de si mesmos. Hall nos alerta também para o fato de que não importa o quão diferentes sejam os membros de determinada comunidade em termos de classe, gênero ou raça, a cultura nacional sempre busca unificá-los: “a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta - isto é, pela supressão forçada da diferença cultural.” (HALL, 2019, p.59)

Dentro do sistema literário brasileiro, apenas foram legitimadas as letras escritas brancas e masculinas. Tendo em vista a formação da nossa sociedade, em que o patriarcalismo rural e o colonialismo eram as possibilidades de existência, cada sujeito sexuado ou racializado correspondia a lugares bastante rígidos dentro dessa hierarquia de valores. Assim sendo, a cultura de homens e mulheres pretos e indígenas era considerada animalésca e anti-civilizatória, e apenas figurava no estilo da literatura legitimada, quando temática interpelada pelo sujeito ocidental hegemônico. Exemplos disso são as literaturas indianistas do romantismo brasileiro, que se valem de mitos e estereótipos racistas, com vistas à exotificação da vida originária não branca e não cristã.

O cânone literário e a lógica do saber literário

Qualquer tentativa de entender os processos que tornaram viável a normalização da destruição das múltiplas experiências culturais e literárias, em nome de um projeto de nação com hegemonias como as citadas acima, deve passar pela desnaturalização do cânone literário como instituição trans-histórica, apolítica e neutra. O que os recentes estudos culturais e de gênero têm nos revelado é que o resultado do que hoje entendemos por cânone literário é fruto de um conjunto de conflitos com vistas à manutenção de privilégios e hegemonias no seio do Estado-nação. Um estudo exemplar neste sentido, é o da professora e crítica literária feminista Rita Terezinha Schmi-

dt (2017), que nos oferece possibilidades metodológicas para pensarmos a história da literatura para além das generalizações masculinistas, tidas como pressupostos de verdade por tanto tempo.

A respeito do cânone literário, Schmidt alerta para o fato que:

Todo cânone é uma forma institucionalizada através da qual uma determinada cultura determina o que vem a ser sua literatura representativa, isto é, os textos modelares que recortam a singularidade discursiva e representacional de uma cultura e que vêm a integrar o seu patrimônio cultural. Um cânone não se constitui a partir de um processo espontâneo, autogerativo. Reconheço que é um processo em que muitos fatores entram em jogo - determinações ideológicas, estilos predominantes numa época, gênero prestigiado, etc. Contudo, por trás de todos os fatores, tem-se uma tradição crítica, o que significa dizer que a constituição de um cânone é, na base, uma decorrência do poder de discursos críticos e das instituições que os abrigam. (SCHIMIDT, 2017, p.157)

Acreditamos que entender que o pacto etnocêntrico e masculinista dos sujeitos coloniais, que moldaram a nossa forma de pensar a literatura e cultura, passa pela tentativa de enxergar para além dos lugares comuns que dão suporte ideológico para a perpetuação deste tipo de injustiça que produz invisibilidades e estigmatização com produtores culturais outros, que não os sujeitos cristãos/ocidentais.

Para tanto, precisamos nos debruçar sobre o significado político que os conhecimentos consagrados sobre cultura e literatura tentam ocultar, sob a suposição de uma objetividade apolítica que contorna os modos de fazer ciência e crítica literária. Ao contrário, como nos lembra Said (2017): “nenhuma produção de conhecimento nas ciências humanas jamais pode ignorar ou negar o envolvimento de seu autor como sujeito humano nas suas próprias circunstâncias” (SAID, 2017, p. 39).

Como Schmidt, Lemaire (1994) também questiona o cânone literário e nos convida a repensar a história da literatura, tendo em mente as exclusões e apagamentos de sujeitos de saberes e de produções artísticas e literárias tradicionais. Segundo a professora, a cultura scriptocêntrica, masculina e branca, não se enraizava na realidade cotidiana como as antigas literaturas das comunidades no pré-cristianismo, cujas manifestações artísticas eram diversas anunciavam possibilidades de lugares culturais diversos. Mulheres e homens eram produtores de cultura ligada aos seus

lugares de conhecimento tradicionais e com suas atividades em comunidade. Ainda que a pensadora esteja se referindo ao contexto europeu, entendemos que suas contribuições possuem grande valor para pensarmos os lugares de apagamentos das culturas tradicionais brasileiras de matrizes afro-indígenas.

Sílvia Federici, em sua obra “Calibã e a bruxa” (2017) analisa sobre como o ataque drástico contra as mulheres trabalhadoras e a sua exclusão da esfera do trabalho socialmente reconhecido e remunerado foi necessário para a instauração do capitalismo como ordem econômica hegemônica, e se relaciona com a imposição da maternidade forçada e sua consequente função como trabalhadora não assalariada do lar. A disciplinarização dos corpos para o novo modelo de organização, passa pelo ataque contra a cultura popular. Segundo a autora: “Ao se buscar a disciplina social, um ataque foi lançado contra todas as formas de sociabilidade e sexualidade coletivas - incluindo esportes, jogos, danças, funerais, festivais e outros ritos grupais que haviam servido para criar laços e solidariedade entre os trabalhadores.” (p.162)

Não podemos esquecer que no projeto de modernidade ocidental, que necessariamente envolve a colonialidade, esta imposição de tradição escrita, moral e predominantemente masculina foi produzida por uma elite vista como produtora de uma cultura superior e mais valorizada, realizada em coalizão com o cristianismo católico romano. Nas sociedades europeias “uma elite masculina se utilizou do latim e da tecnologia da escrita para impor suas visões de mundo e criar centros elitistas de cultura escrita.” (Lemaire, 1994, p. 62), e isto determinou uma defasagem entre a tradição e o saber oral local, que pertenciam a todos os membros da comunidade, mulheres e homens. O colonialismo das capacidades cognitivas aplicado em terras brasileiras foi resultado desse acúmulo de experiência elitista e unificadora no norte global.

Lemaire delimita a divisão de saberes no que diz respeito à cultura escrita e a cultura oral e popular, como resultado deste processo de destruição e homogeneização das diversas culturas que não obedeciam ao cristianismo como instância reguladora. Segundo a professora:

Uma característica dessa redefinição foi a separação entre o estudo da literatura escrita, que na Europa ocidental concentrou-se nas universidades, e o estudo das tradições populares e orais, relegado aos folcloristas, geralmente não admitidos como professores nas universidades. Assim, as abordagens e as disciplinas

tradicionais das humanidades ainda refletem a luta entre as tradições populares européias nativas, com suas visões de mundo e sabedorias próprias, e a tradição escrita, de origem estrangeira imposta pela elite. (LEMAIRE, 1994, p.61)

Assim sendo, precisamos romper com a tradição que delimita uma única e homogênea possibilidade de falar a história da literatura como um monolito de obras apenas escritas sob as regras do idioma nacional padrão e adequadas aos modelos cuja origem está numa cultura dominante colonial, de ancestralidade europeia e distante, transmitida por meio de uma elite intelectual branca e masculina. Se persistimos olhando para as manifestações culturais e produções artísticas do povo brasileiro a partir desta lógica, “a existência das tradições orais e das culturas populares nativas vai permanecer excluída da historiografia cultural. No mesmo sentido, a perspectiva scripto-cêntrica vai continuar dispensando os pesquisadores da tarefa de estudar o impacto inegável das culturas orais” (LEMAIRE, 1994, p.61).

A este respeito, precisamos questionar a historiografia da literatura brasileira, e buscar entender o que este tipo de saber perpetua de injustiça para com as literaturas orais e demais expressões literárias não normativas. Esta tarefa precisa estar alicerçada em uma perspectiva de construção de conhecimento com vistas a romper com o apagamento histórico de pessoas não brancas e não cristãs da constituição da nação brasileira. Ainda que as obras clássicas e canônicas tenham sido construídas com base em práticas de extrativismo dos saberes tradicionais de indígenas e do povo negro, a autoridade da autoria literária e artística nunca foi tornada inteligível para esta população pelas instâncias reguladoras de saber do sistema literário brasileiro.

Sabrina Schneider (2009), em artigo sobre o apagamento da oralidade na historiografia da literatura brasileira, faz um levantamento a respeito de como manifestações e produtos culturais das literaturas orais são apagados da historiografia da literatura e, quando aparecem nesses textos, a literatura oral é sub categorizada como uma literatura menor e sem possibilidade de expressão para o conjunto da literatura oficial. A hipótese da autora é de que a filiação europeia dos intelectuais brasileiros, que construíram as histórias literárias do Brasil, fez com que a literatura fosse compreendida em seu aspecto estritamente escrito.

Schneider inicia a sua análise pela obra “Resumo da história literária do Brasil”, de 1826. O texto do francês Ferdinand Denis foi escolhido por ter sido o primeiro a considerar a literatura brasileira como independente da de Portugal. Nesta obra o autor faz referência à literatura dos viajantes que vie-

ram ao Brasil e registraram o interesse dos povos indígenas pela vida poética, narração e manifestações de dança e festa.

A autora comenta os embrionários ensaios de Joaquim Norberto de Sousa Silva e João Manuel Pereira da Silva, autores, respectivamente, dos ensaios “Bosquejo histórico da poesia brasileira”, de 1841, e “Uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira”, de 1843. Os dois autores brasileiros divergem a respeito da literatura oral produzida pelos indígenas. Sousa e Silva, em introdução ao seu ensaio, reconhece que Tamoios, Tupinambás e Caetés possuem “imaginação ardente e poética”, expressa em seus cantos de louvor e guerra, por exemplo. Pereira da Silva faz o caminho oposto e, dotado de truculência colonial, afirma que “as ‘hordas de selvagens’ que habitavam o imenso território do Brasil não possuíam qualquer civilização, portanto, não poderiam ter uma literatura” (p. 261).

Seguindo esse percurso, Schneider elenca a obra “O Brasil literário” (1863), do escritor austríaco Ferdinand Wolf, como a primeira historiografia literária brasileira sistematizada como tal. Nessa obra, no entanto, o escritor austríaco, junto com Pereira da Silva compõe a sinfonia de deslegitimação da cultura e literatura indígenas. Como ponto de transição em relação ao trato com a literatura oral, a obra “História da Literatura Brasileira” (1988), do escritor sergipano Silvio Romero, é apontada por Schneider. Porém, Schneider ressalta que Silvio Romero, apesar de inovar na abordagem da literatura oral, não faz referência à “produção dos nativos brasileiros nem à dos negros trazidos para a América como mão-de-obra escrava, mas à poesia anônima produzida pelos portugueses – e transplantada para a colônia” (p. 262).

O autor sergipano, utilizando a ótica etnocêntrica em voga nas ciências humanas de seu tempo, argumenta que os indígenas não tinham uma literatura autônoma, ainda que a língua tupi e manifestações de poemas de guerra e rituais de vida e de morte tenham sido estudadas pelos viajantes e invasores portugueses, tendo, por exemplo, jesuítas como José de Anchieta composto poemas na língua dos nativos. Romero faz uma observação muito interessante para o presente estudo, segundo ele, apesar de os indígenas não possuírem literatura e cultura legítima, os povos negros escravizados nesta terra “ainda menos do que os índios eram senhores de uma poesia” (p.262).

Romero afirma que as mitologias e narrativas poéticas dos africanos sequestrados para esta terra foram destruídas no trânsito atlântico e desapareceram por não despertarem o interesse dos portugueses, como ocorreu com os nativos, ainda que com vistas à exotificação e à dominação. Este apontamento de Romero confirma a hipótese que estamos utilizando no presente trabalho, segundo a qual a destruição da experiência literária, artística e cog-

nitiva dos povos subjugados pelo sistema colonial brasileiro foi atravessada por diferentes tecnologias de dominação.

Se era interessante para a dominação portuguesa que a língua e a cultura do povo nativo fossem interpeladas em níveis de conhecimento úteis à ocupação portuguesa, a cultura dos povos africanos, por outro lado, precisava ser destruída para que a criação de laços entre os povos escravizados não possibilitasse agenciamentos de resistência à empresa escravista.

A literatura colonial brasileira e a produzida no Brasil durante este período, seguem à risca esta lógica de infantilização e docilização dos indígenas nativos, por um lado, e de demonização do povo negro por outro. De maneira que estes estereótipos guardam um lugar seguro em toda a tradição de nossa literatura. Sendo assim, exemplos deste ódio de raça não nos faltam, como os versos do poema Coplas², do poeta luso-brasileiro Gregório de Matos, emblemáticos quanto à truculência e o ressentimento racista do branco brasileiro para com o povo negro:

Não sei, para que é nascer
neste Brasil empestado
um homem branco, e honrado
sem outra raça.

Terra tão grosseira, e crassa,
que a ninguém se tem respeito,
salvo quem mostra algum jeito
de ser Mulato.

Aqui o cão arranha o gato,
não por ser mais valentão,
mas porque sempre a um cão
outros acodem.
Os Brancos aqui não podem
mais que sofrer, e calar,
e se um negro vão matar,
chovem despesas.

Não lhe valem as defesas
do atrevimento de um cão,
porque acode a Relação
sempre faminta.

2 Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/gregoi03.html>

Nos trechos do poema acima citado, fica evidente o *ethos* de sujeito colonial no eu lírico do poema. A vida de uma pessoa negra não tem o *status* ontológico de vida humana, percebemos um forte anseio pela pureza da raça branca que, apesar de nunca ter correspondido à realidade brasileira, serviu de suporte ideológico para a ideologia eugenista que dominou o meio acadêmico, legitimando a dinâmica de racialização da classe trabalhadora brasileira. O sujeito branco, ainda que detentor de todo capital financeiro e simbólico, exala ressentimento diante da existência do diferente, resultando em uma melancolia racista que a classe dominante expressa através do seu luto para com a pureza racial nunca alcançada e sempre perdida, tal qual com o ideal intelectual eurocêntrico, que, nesta terra sempre existiu em caráter farsesco.

Retornando ao texto de Sabrina Schneider, a autora aponta que a história da literatura de Sílvio Romero serviu de modelo para que a editora José Olympio, na década de 1950, lançasse a “História da Literatura Brasileira”, dirigida por Álvaro Lins e escrita por diversos autores. Nessa empreitada, o Volume VI é destinado inteiramente à literatura oral e escrito por Câmara Cascudo, cujos contornos folcloristas serão analisados posteriormente no presente trabalho. Schneider conclui seu levantamento com duas obras: a “História concisa da literatura brasileira”, de Alfredo Bosi, publicada em 1970, e a “História da literatura brasileira”, publicada em 1997 pela italiana Luciana Stegagno-Picchio, tendo a primeira edição publicada na Itália, “La letteratura brasiliana”, de 1972. Segundo Schneider, ambas as obras destinam um olhar enviesado para a literatura oral, especialmente a de Stegagno-Pichio que enxerga negros e indígenas “como temas literários, mas não como produtores culturais” (p. 264), atualizando a formação discursiva colonial que estamos discutindo.

Tendo em vista que o trânsito atlântico forçado e a invasão das terras brasileiras pelos portugueses resultaram em constante tentativa de apagamento da cultura de povos afro-brasileiros e indígenas, em função da cultura oficial, as bibliotecas oficiais, histórias da literatura e a historiografia nacional seguem a lógica do apagamento, como vimos anteriormente.

Estes lugares e saberes apenas destinaram para as culturas de indígenas e afro-brasileiros espaços de interpelação através da criminalização e policiamento. Pois, como aponta Frantz Fanon (1968), em “Os Condenados da Terra”, o poder policial emerge na sociedade colonial exatamente como a linha abissal onde a mobilização de forças de repressão se expressa. Para os povos colonizados não existe mediação, a violência policial é a linguagem utilizada no diálogo entre colono e colonizado.

As narrativas cosmológicas, a cultura e os saberes tradicionais destes povos precisaram de estratégias de resistência que reinventam possibilidades de socialização e manutenção destes saberes. Terreiros, aldeias urbanas, quilombos e outros espaços são exemplos de rearranjos neste sentido.

Entendemos que os terreiros de Jurema e Umbanda se inscrevem dentro deste patrimônio cultural do negro brasileiro, conforme elucidou Muniz Sodré (2019) ao tratar do terreiro enquanto forma social negro-brasileira. Esses lugares apresentam-se como possibilidade de se “reterritorializar” na “diáspora através de um patrimônio simbólico consubstanciado no saber vinculado ao culto dos muitos deuses, à institucionalização das festas, das dramatizações dançadas e das formas musicais” (SODRÉ, 2019, p. 52).

Sodré delimita os terreiros como o espaço cujas diversas tradições das culturas negras tiveram abrigo em solo nacional:

Os terreiros podem dizer-se de candomblé, Xangô, pajelança, jurema, catimbó, tambor de mina, umbanda ou qualquer que seja o nome assumido pelos cultos negros em sua distribuição pelo espaço físico brasileiro. Em qualquer deles, entretanto, permanece ainda hoje o paradigma — um conjunto organizado de representações litúrgicas, de rituais — nagô, mantido, em sua maior parte, pela tradição Ketu. (SODRÉ, 2019, p. 53)

A finalidade didática escolhida por Sodré, ao utilizar o termo “cultos negros”, quando busca dar conta da multiplicidade de tradições de terreiro como devedoras do sistema organizativo dos nagôs, pode ser problemática quando esta homogeneização, com vistas à abstração teórica, acaba por construir injustiças cognitivas com a herança dos diversos povos indígenas presentes nos terreiros, após amplos processos de reelaborações simbólicas. Ainda que a forma social dos terreiros seja devedora hegemonicamente do complexo mitológico nagô, elementos da Jurema e de outras tradições foram assimilados à forma do “mundo-terreiro”, dando outra conotação aos cultos. Sendo assim, no presente trabalho preferimos o termo culturas afro-indígenas, mesmo que estas estejam sob a forma social negro-brasileira dos terreiros de Umbanda Nagô de que fala Sodré.

A folclorização das poéticas orais afro-indígenas

A folclorização dos saberes populares é atravessada por esta lógica de conhecimento, cuja autoridade sobre o mundo resultou em apagamentos de sujeitos históricos cujas existências não estavam de acordo com o projeto de cultura dominante. Ainda que parte da cultura dos povos indígenas brasileiros, bem como do povo negro, tenha se tornado eventualmente objeto do interesse de acervos e coleções de pensadores folcloristas, o pensamento, os anseios, a epistemologia e cosmovisão destes povos não são levados em conta. Esses povos apenas são instrumentalizados em função da exotificação de suas culturas.

O pesquisador folclorista não está preocupado com o ponto de vista dos sujeitos culturais, apenas com o objeto cultural e sua constituição prática. Entendemos que os objetos de cultura não devem ser tomados de maneira isolada e submetidos aos escrutínios de classificações com o objetivo de aludir a uma ideia folclórica romântica de origem pura. Estamos pensando na postura folclorista romântica, conforme o explanado por Renato Ortiz (1992), pois há uma continuidade da lógica romântica na postura que os folcloristas assumem. Assim sendo, entendemos que antes devemos estar atentos aos produtores culturais e ao ponto de vista dos sujeitos e de suas histórias.

Segundo Ortiz, os românticos fabricaram uma noção de povo ingênua e anônima, cuja essência idealizada corresponde aos anseios culturais identitários da ideologia nacional. Como o bom indígena de Rousseau, cuja pureza estaria isolada das contradições modernas do ocidente, o “povo/popular”, idealizado pelos românticos e retomado pelos folcloristas, também está revestido de aspirações melancólicas que choram uma pureza e originalidade perdidas.

As religiões de matrizes afro-indígenas emergem no contexto colonial brasileiro como um exemplo de resistência dos povos colonizados e escravizados, constituindo-se num universo múltiplo e multifacetado de saberes e práticas que, historicamente, resistiram às formas de dominação europeias que impuseram a moral e a ética cristãs como preceitos de humanidade. As populações de origens africanas que foram sequestradas de seus países de origem e aqui escravizadas e as populações originárias foram, portanto, relegadas à condição de sub-humanidade.

Os europeus forçaram os colonizados a aprender parcialmente a cultura dos dominadores em tudo o que fosse útil para a reprodução da dominação, seja no campo da atividade material, tecnológica, seja no campo da atividade subjetiva, especialmente religiosa. É este o caso da religiosidade judaico-cristã. Deste processo resultou a colonização das perspectivas cognitivas, das formas de produção de sentido através de experiências materiais, intersubjetivas e culturais, conforme explica Aníbal Quijano (2005).

No entanto, mesmo diante do contexto de violência que essa população enfrenta, a permanente retomada das práticas religiosas se inscreve no conjunto de tradições do povo negro e dos povos indígenas como signo de resistência e criatividade muito potente.

As narrativas de terreiro das mulheres que produzem mundos a partir de sua experiência com suas comunidades nos interessam na medida em que vislumbramos possibilidades de romper com a homogeneidade cultural imposta. Sérgio Ferretti (2013) faz uma observação interessante sobre como a folclorização das culturas negras e indígenas no Brasil corresponde à assimilação destas culturas por meio da ideia de democratização racial. Segundo o pesquisador:

Manifestações da cultura negra passam a ser consumidas como cultura de massas e como entretenimento, num processo parecido com a situação do indígena, denunciada no México por Nestor Garcia Canclini (1983). A religião e outros aspectos da cultura negra passam por este processo de “domesticação” e de folclorização, divulgado pelos meios de massa, transformando-se em espetáculo exótico para consumo turístico. Este problema enfrentado pelo negro, entre nós, não afeta evidentemente o judeu no Brasil. Tem sido denunciado por intelectuais, mas não foi ainda devidamente equacionado pelas religiões afro-brasileiras, que sofrem atualmente mais este tipo de discriminação, visível sobretudo no Norte e Nordeste do país. (FERRETTI, 2013, p. 113)

A domesticação das culturas resistentes ao processo de permanente epistemicídio perpetrado pela nação brasileira, necessita que traços destas culturas tradicionais de matrizes afro-indígenas sejam assimilados enquanto entretenimento inofensivo, como um dado folclórico de uma realidade distante, que nunca deve ser levada a sério verdadeiramente. O que vemos quando tomamos as histórias de vidas das mestras da Jurema e de Umbanda, pelo contrário, é a anunciação de possibilidades outras de ser e de estar no mundo. Por isso é que acreditamos que a emergência destas vozes, possibilita espaços de resistência.

Na contramão do discurso folclorista, Lélia Gonzalez (2019), em artigo sobre o racismo e sexismo na cultura brasileira, escreveu exatamente sobre o poder que a memória ocupa como possibilidade de enunciação do negro na reinscrição de sua história no Brasil da mitologia da democracia racial.

Vejamos como a ideia aparece no texto da pensadora:

[...] a gente vai trabalhar com duas noções que ajudarão a sacar o que a gente pretende caracterizar. A gente tá falando das noções de consciência e de memória. Como consciência a gente entende o lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber. É por aí que o discurso ideológico se faz presente. Já a memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancadas do discurso da consciência. O que a gente vai tentar é sacar esse jogo aí, das duas, também chamado de dialética. E, no que se refere à gente, à crioula, a gente saca que a consciência faz tudo prá nossa história ser esquecida, tirada de cena. E apela prá tudo nesse sentido. Só que isso tá aí... e fala. (GONZALEZ, 2009, p.240-241)

Pensar, com González, a memória como este lugar de “não-saber que conhece”, nos coloca em contato com uma sorte de epistemologias em múltiplas plataformas de saberes. Podemos ainda alargar a compreensão de como a memória se atualiza além da oralidade, nos corpos de pessoas que vivem suas diásporas, pensando junto com a professora Leda Martins (2003), para quem o corpo em performance é não apenas expressão e representação de uma ação, mas local de inscrição de conhecimento. “No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas américas” (p.66-67).

Para tanto, a professora Leda Martins denominou de Oralitura essas inscrições em uma temporalidade própria do povo africano em diáspora no

Brasil. Rasuras são as inscrições de um povo que vive sob o signo da encruzilhada de temporalidades, costurando no tempo da colonialidade/ modernidade, a temporalidade de epistemes outras, em constantes câmbios culturais. Tomando como exemplo de análise o cortejo gestual e a narrativa mitológica dos congados, Martins chega à compreensão de que “o corpo em performance, nos congados, é o lugar do que curvilinearmente ainda e já é, do que pôde e pode vir a ser, por sê-lo na simultaneidade da presença e da pertença” (p.77).

Isso posto, entendemos que as narrativas de vida de indígenas, pajés, mães de santo, trabalhadoras sexuais, quilombolas, pessoas privadas de liberdade bem como de mulheres mestras da Jurema, devem ser entendidas em atravessamento com todas as possibilidades enunciativas que as oralituras e a memória mítica de povos afro-indígenas fornecem de compreensão para as temporalidades das culturas tradicionais e dos sujeitos em comunidades produtoras de resistências culturais.

Assim sendo, a resistência do povo negro e indígena à cristianização e embranquecimento de seus símbolos adquire caráter político quando estes símbolos são falados, cantados ou escritos e inscritos nos corpos de homens e mulheres, vítimas da intolerância religiosa, do racismo científico e do epistemicídio. A voz, o corpo e a escrita de uma pessoa negra ou indígena, partem da esfera individual, mas assumem a esfera coletiva, pois desafiam os padrões impostos aos seus povos.

Referências

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

FEDERICI, Sílvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FERRETI, Sérgio. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: Edusp; Arché editora, 2013.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, 341-352.

_____. Mulher negra. In: NASCIMENTO, Larkin Elisa. **Guerreiras de Natureza**: mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo negro, 2008. p. 29-49.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2019.

KRENAK, Ailton. Retomar a história, atualizar a memória, continuar a luta. *In*: DORRICO, Julie; DANNER, Leno Francisco; CORREIA, Heloisa Helena Siqueira; DANNER, Fernando (Orgs.). **Literatura indígena brasileira contemporânea**: criação, crítica e recepção. Porto Alegre: Editora Fi, 2018, p. 27-36

LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 58 - 71.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. *In*: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020, p. 27-54.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia. **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 69-92

PÉCORA, Alcir. A escravidão nos sermões do Padre Antonio Vieira. *In*: **Estudos Avançados**. 33 (97), 2019, 153 -170.

QUIJANO, Aníbal. **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires. 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sursur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso 30 jul. 2020.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTIAGO, Silviano. O entrelugar do discurso latino-americano. *In*: MORICONI, Italo (Org.). **35 ensaios de Silviano Santiago**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019, p.23-37.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Descentramentos/convergências**: ensaios de crítica feminista. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SCHNEIDER, Sabrina. **O apagamento da oralidade na historiografia da literatura brasileira.** *In: Letrônica*. v. 2 , n. 2 , p. 259-267, dezembro 2009

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Petrópolis:Vozes, 2017.

_____. **O terreiro e a cidade:** a forma social negro brasileira. 3. ed. Rio de Janeiro: Mauad x, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Para além do Pensamento Abissal:** das linhas globais a uma ecologia dos saberes. *In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) Epistemologias do Sul.* São Paulo; Editora Cortez. 2010. 637 páginas.

_____. **O fim do império cognitivo:** a afirmação das epistemologias do sul. I.ed. Belo Horizonte:Autêntica editora, 2019.

_____. **Para além do pensamento abissal:** das linhas globais a uma ecologia de saberes. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, outubro, 2007, p 3-46.

XAKRIABÁ, Célia. Concepção de uma xacriabá sobre a autonomia indígena em meio a processos de tutela. *In: GONÇALVES, Daniele Lorenço (Org.). Vukápanavo: Revista Terena*, ano 2 n. 2, out./nov. 2019, p.84-127.

Entre vozes e histórias das ruas: uma releitura decolonial sobre graffiti e pixação

Thiago da Silveira Cunha

O prisma decolonial

Este capítulo advém de uma mirada e de um esforço decolonial sobre a memória do graffiti e da pixação, e sobre o depoimento oral como objeto de análise no campo da crítica literária. Para tal, consideramos importante iniciar situando as bases do pensamento decolonial. Este, enquanto corrente acadêmica é iniciada pela Associação Caribenha de Filosofia e consolidada nos anos 1990, a partir de esforços de intelectuais como Maldonado-Torres, Walter D. Mignolo, Aníbal Quijano, Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel, entre outros que atuam, muitas vezes, em universidades localizadas no eixo-norte mundial.

Todo conhecimento é gerado por uma consciência que está atrelada a um corpo. Ambos estão localizados geograficamente e historicamente. O corpo traz uma gama de conhecimentos estéticos a partir da sua interação sensível com o mundo, de modo que nem sempre as categorias intelectuais e conceitos filosóficos habituais dão conta de tecer um conhecimento potente sobre eles. Estar ciente da condição de territorialidade e historicidade do corpo-indivíduo produtor de pensamento/conhecimento pode ser um diferencial. Acionada uma postura crítica, é possível perceber um jogo de forças desiguais que rege a legitimação epistêmica. A partir deste reconhecimento se forja o que a corrente decolonial chama de “pensamento de fronteira” ou “consciência fronteira” (Nolasco e Noronha, 2021). Segundo Mignolo (2007, p. 35), “el pensamiento fronterizo surge de la diferencia imperial/colonial del poder en la formación de las subjetividades”.

A percepção desta “consciência fronteira” sobre a diferença colonial, junto à desobediência epistêmica que a acompanha, ocorre desde o início do contato com os europeus. Tal é o caso de Wamán Poma, natural do império do Tahuantinsuyu, que no início do século XVII envia uma longa crônica ilustrada

sobre práticas de um bom governo - e de um “bom viver” - ao rei espanhol. Além das imagens poderem proporcionar uma re-leitura da ocupação europeia a partir da perspectiva indígena (Cusicanqui, 2021), subvertem o poder metropolitano - reconhecendo a autoridade espanhola, mas não as estruturas de poder advindas da Europa (Mignolo, 2007).

Como aponta o sociólogo peruano Aníbal Quijano (2005), a estrutura de poder e distribuição de riqueza - material e simbólica - hegemônica no mundo atual foi construída a partir do advento da modernidade. Nela, a Europa concentrou boa parte das reservas de ouro mundial, financiando seu desenvolvimento tecnológico e industrial em detrimento dos territórios e das populações de suas colônias. Este projeto racializou não só as pessoas, mas as línguas, as religiões e os conhecimentos. As perspectivas epistemológicas oriundas na Europa são impostas como universais através da força e da violência do processo colonial.

As epistemologias que aprendemos nas universidades, mesmo com a empreitada decolonial, ainda são centradas em duas áreas geográficas, ou não é de se estranhar que o cânone da maioria das disciplinas ainda é majoritariamente europeu? (Castro-Gómez e Grosfoguel, 2007). Dentre as tarefas do pensamento decolonial, está a de territorializar - e porque não re-territorializar as ideias.

Outro esforço está em reconhecer essa matriz colonial de poder e seus modos de perpetuação que, entre outros tantos, podem ser expressos sutilmente a partir de resistências conservadoras frente aos objetos e abordagens literárias tradicionais. Outras vezes, surgem na defesa do cânone acadêmico que leva em consideração apenas a produção teórica advinda de cinco línguas europeias: o inglês, o espanhol, o italiano, o alemão e o francês (MIGNOLO, 2008).

A postura de desobediência epistêmica decolonial deve reconhecer processos de uni-versalização, miná-los e se furtar a eles. Forjadas a partir de uma diferença cultural, territorial e corporal, as consciências mestiças dos territórios ocupados pela colonização europeia devem ultrapassar as dicotomias do pensamento ocidental. Não que as categorias de análise criadas pelas epistemes europeias devam simplesmente ser substituídas, anulando suas contribuições. Mas, mesmo diante delas, a postura decolonial questiona suas definições, as substituindo ou atribuindo-lhes outros significados quando necessário (Anzaldúa, 1987).

Trata-se de explorar conceitos não tradicionais para conseguir repensar as problemáticas através de outros prismas e matrizes. Carolina Teixeira (2020), antropóloga e grafiteira paulistana sob a alcunha de Itzá, recorre à noção de “aquilombamento”, de Beatriz Nascimento, para compreender uma

continuidade histórica entre os quilombos e as periferias brasileiras, que assimilaram e potencializam o movimento Hip Hop. Assim, permanecem nos corpos periféricos um *ethos* presente desde as formações quilombolas. Os grafiteiros e pixadores muitas vezes também são corpos em fuga que buscam instaurar outras territorialidades, mesmo que fugazes.

Da mesma maneira, o grafiteiro paulistano Chex e outros grafiteiros chilenos com quem temos contato e amizades próximas apontam para as contribuições das brigadas muralistas chilenas na formação de significativas vertentes da arte de rua latino-americana. Durante as pesquisas de mestrado e doutorado, encontramos matérias de jornais que narram a presença de pixações na capital paraibana desde, no mínimo, 1924. Essas e outras iniciativas - como as que desenvolvemos nos próximos tópicos - provocam um deslocamento epistêmico, explorando outros conceitos, narrativas e objetos, como veremos.

Um sobrevôo sobre a história do graffiti a partir do prisma decolonial

É correto afirmar que desde a Pré-História o ser humano canta, dança e grafita? (GITAHY, 1999). O indivíduo paleolítico ou neolítico tinha algum gesto ou fonema para referir-se a essa grafia sobre as superfícies das rochas ou mesmo para a ação de produzir signos gráficos pura e simplesmente? Graffiti foi o nome que arqueólogos franceses e italianos setecentistas deram às inscrições encontradas nas ruínas de Pompéia, tanto na parte interior quanto exterior dos edifícios. Graffiti é italiano, plural de graffito, e designa “grafismos”, “inscrições”. De origem latina, o italiano é uma das cinco línguas imperialistas que dominam o cânone mundial de praticamente todas as disciplinas.

Carolina Teixeira prefere o termo “grafite”, citando depoimentos do grafiteiro amefricano MICO - abreviação para Mi Colômbia -, imigrante residente em Nova York que começou a grafitar no ano de 1970. Segundo ele, o termo graffiti foi cunhado “pelo jornal *New York Times* ao se referir pejorativamente às inscrições que começavam a se disseminar na cidade: rabiscos ou garatujas feitas por pessoas marginalizadas”. (2020, p. 17)

O graffiti guarda um traço contestatório desde o princípio. Aos graffitis de Pompéia, por exemplo, é atribuída a origem da caricatura, pois zombavam dos políticos magistrados e até de gladiadores (Funari, 2003; Matuck, 2013). Este traço aparece muitas vezes nos regimes de memória desta manifestação cultural. Entendemos por “regime de memória” uma categoria caracterizada pelas cadências de fragmentos e referências que são concatenados na cons-

trução das narrativas acerca de uma memória coletiva. Associação de ações, narrativas, marcos e personagens que são articulados em formas de construção de significados mnemônicos coletivos (Oliveira, 2011, p. 26).

Entre os dois referenciais históricos majoritários na memória coletiva do graffiti, temos: primeiro, a greve geral e a revolta que uniu trabalhadores e estudantes de Paris, em maio de 1968. Tal evento transformou os muros da capital francesa em suportes contra-midiáticos, trazendo frases de protesto e reflexão grafadas com spray: “beije o seu amor sem largar o seu fuzil”. “Não mudem de empregadores, mudem o emprego da vida”. “Sejamos realistas, exijamos o impossível”. “A imaginação toma o poder” (Fonseca, 1985).

Ainda assim, o principal referencial cultural e estético do graffiti segundo os moldes atuais é o movimento do Hip Hop, eclodido em solo estadunidense. Com tradução literal como “mexa os quadris”, o Hip Hop se caracterizou por ser um movimento sociocultural de afro e latino-americanos nos bairros pobres de Nova York, Filadélfia e outras grandes cidades. Agrega quatro elementos, sendo o graffiti um deles. Temos também o break - dança -, o DJ - que colocava as músicas para embalar as festas nas boates dos bairros - e o Mc, ou “mestre de cerimônia” - que rimava e animava a festa.

“O Hip Hop é preto”, afirma uma frase pixada por Quim e por Malva em diversas paredes da capital paraibana. Ou seria melhor compreender o Hip Hop como “améfrico ladino” (Gonzales, 1988), mesmo ocorrendo em país de colonização anglo-saxônica? Trata-se de um movimento cultural periférico que, mesmo tendo como epicentro Nova York, é resultado de uma série de influências diaspóricas. Muitas delas são jamaicanas, como os SoundSystem e o uso das pick-ups de disco. Além das Sound Clashes, que eram batalhas de sistemas de som que se popularizaram na segunda metade dos anos 1950 nas ruas das periferias de Kingston.

O mesmo se passa com o Mc. O estilo musical conhecido como RAP - rhythm and poetry, ritmo e poesia -, que une as batidas do DJ com as rimas do Mc, advém das tradições orais dos povos africanos translocados à força a esse novo continente. Portanto, foi construído a partir da tensão/violência colonialista. Na música jamaicana já era comum o “toaster”, modalidade em que o DJ tocava uma base/batida repetitiva e um cantor “conversava” com o público nas grandes festas de rua promovidas pelos Sound Systems. O Mc às vezes fazia rimas improvisadas, outras traziam versos previamente elaborados. Esse hábito tem uma tradição ancestral, ligando-se aos antigos griots, que narravam epopeias de seu povo acompanhados por um ritmo cadenciado do toque dos tambores, durante longas noites (Zumthor, 1997). Os Mcs se perpetuaram em solo norte-americano a partir de imigrantes

jamaicanos que começaram a trabalhar na frente das casas noturnas. Acompanhados pelo toque do djembê - tambor africano de som grave -, teciam rimas convidando e instigando os transeuntes a entrarem no estabelecimento (Miranda, 2019).

Outra matriz muito importante para a formação do Hip Hop é a “latinoamericana”, ou como preferiu chamar Lélia Gonzalez (1988), “ladinoamericana”. Para a antropóloga e filósofa brasileira, a América Latina deveria ser compreendida como uma Améfrica Ladina, uma vez que a influência latina fora praticamente inexistente. Recorda que a península ibérica foi ocupada pelos muçulmanos africanos durante sete séculos. A Europa latina e cristã formada no território se dá no contexto da Reconquista e coincide com a chegada dos europeus em nosso continente. Vale acrescentar à equação o contexto da contrarreforma, da inquisição e do Tribunal do Santo Ofício.

Logo, será possível perceber que a famosa “escória lusitana e espanhola” que chega às Américas e que ocupa os sertões etc., é formada por mouros e semitas em fuga, principalmente por conta da perseguição religiosa na qual se viram obrigados a se converterem em “cristãos-novos”. A Améfrica Ladina a que Lélia se refere é afro-indígena, trazendo até na língua essas marcas. América forjada a partir da tensão entre as diferentes etnias trazidas de África, as indígenas que aqui se encontravam e aquelas vindas da Europa, seja essa mais moura e, portanto, africana - ou a pequena elite representante da branquitude que gerenciou, muitas vezes à distância, o empreendimento colonial-escravista.

No século XX, atraídos pela promessa de fartura material do *american way of life*, grandes contingentes de migrantes advindos dessa América afro-indígena se deslocaram para solo norte-americano legal e ilegalmente, a fim de vencerem dificuldades de diferentes ordens, muitas decorrentes da contínua exploração da colonialidade. Nos Estados Unidos, essas populações também sofriam racismo discriminatório e ocupavam os guetos em ruínas, abandonados pelas autoridades e entregues aos chefes de tráfico (Rose, 1994). Essas populações contribuíram significativamente na formação do movimento Hip Hop.

No documentário *Style Wars* (1983), do Tony Silver e Martha Cooper, um grafiteiro branco faz um comentário que atesta tanto a participação dos améfricos ladinos no movimento, quanto a violência da estigmatização que sofriam:

Eu adoro roubar tinta. Eu sei, você sabe, todos sabemos como roubá-las. Às vezes vou lá e apanho 15 latas de uma vez. Enfiá-las no casaco, na camisa, no fundo das calças. Principalmente com

um casaco grande. (...) É fácil, pelo menos para mim. É muito mais difícil para os negros ou para os hispânicos, pois toda gente pensa que um graffiti writer é preto e porto-riquenho (grifo nosso).

Entre outros tantos, citarei mais dois casos. O primeiro é Julius Caverro, conhecido pela alcunha de T-Kid - The Kid, Terrible Kid, Tenacious Kid, Terrorizing Kid. Nascido no Bronx, em 1961, conta ter começado nas tags - assinaturas - aos 7 anos de idade. Filho de imigrantes peruanos, afirma ter influência da cultura “inca” e mochica - pré-inca - desde cedo, por mais que a fonte consultada (Mello, 2023) não aprofunde essa questão.

O segundo caso é o de Sandra Fabara, conhecida como Lady Pink. Fabara nasceu em 1964, em Ambato, no Equador, e emigrou para os EUA com a família aos 7 anos de idade. Aos 15 começou a grafitar vagões e, de 1980 até 1985, dedicou-se à perigosa prática noturna e ilegal comum à *subway art* - nomenclatura pela qual fica conhecida a manifestação dos graffiti nos metrô. Lady Pink não foi a primeira mulher nos graffiti nova-iorquinos - a citar Eva 62 e Barbara 62, entre outras anteriores a elas. Mas Fabara fundou a primeira crew de mulheres que se tem notícia, além de ainda ser ativa no cenário da arte atual.

Também é necessário dizer que o movimento Hip Hop era bastante marginal. Quase ninguém tinha condições para investir nos toca-discos ou às vezes nas tintas de spray. Na realidade, até o convite das primeiras festas eram feitas de forma precária e artesanal, um a um, com simples anotações em folhas de agenda ou caderno. O movimento conseguiu efetivamente despontar somente após o blecaute no qual a cidade de Nova York ficou mais de 24 horas sem energia elétrica, em julho de 1977. Na ocasião, os jovens aproveitaram para furtar tintas e aparelhos eletrônicos que possibilitaram proliferar as festas pelos bairros “periféricos” (Lupati, 2019).

No Brasil, o Hip Hop começa a ser assimilado pelo break do nordestino Nelson Triunfo em alguns programas de TV no final dos anos 1970, início dos 1980 (Santana; Silva e Souza, 2021). Portanto, chega através da indústria cultural, tendo o filme *Beat Street* (1984) um significativo papel de propagação.

Em seu livro *A Poesia do Acaso* (1985), Patrícia Fonseca afirma que se os primeiros grafiteiros franceses eram intelectuais - não importava a forma, e sim o conteúdo da mensagem. Os primeiros grafiteiros norte-americanos eram mais da ação, da transgressão e do risco de invadir estações de metrô na calada da noite - além de serem mais da forma/plasticidade do que do conteúdo da mensagem. No Brasil, por sua vez, a autora afirma que num primeiro momento, éramos poetas. Além dos protestos políticos, proliferaram as poesias sobre as paredes dos anos 1960 e, principalmente, 1970 e 1980.

Entre essas “sprayações”, como Décio Pignatari chamou as pichações poéticas, por volta de 1976, começaram a aparecer a imagem de uma bota de salto agulha, pintada com tinta spray a partir de uma forma vazada (stencil). Tratava-se da “moça que passeava por São Paulo”, como apelidou seu autor, Alex Vallauri. O artista é considerado o “pai” do graffiti nacional, inclusive a data de comemoração do dia nacional do graffiti - 27 de março - advém do dia de seu falecimento.

Alex Vallauri é um artista ítalo-etíope que viveu na Argentina e, por muito tempo, no Brasil. Aqui cursou artes e colocou o graffiti nacional pela primeira vez nas exposições e bienais. Seguindo os passos vallaurianos, os primeiros grafiteiros brasílicos pintavam com formas de stencil, influenciados pela estética kitch do ítalo-etíope, assim como por programas televisivos da indústria cultural (Spinelli, 2010).

Sem querer questionar ou deixar de reconhecer a contribuição de Vallauri para a história e a projeção do graffiti nacional, concordamos que outras influências ou personagens que estavam fora do eixo Rio-São Paulo costumam ser apagados. Citamos a atuação do artista paraibano Chico Pereira, que pintou um painel de graffiti na atual UFCG, em Campina Grande, no ano de 1969, ainda que legalizado. Em decorrência da retrospectiva dos 50 anos de sua carreira, o artista visual Dyógenes Chaves organizou uma publicação em sua homenagem. Nela, pontua sobre o graffiti em questão:

Chico Pereira afirma, em 1979, no livro “Os Anos 60”: “O painel deveria ser uma obra de referência da arte dos anos 60, um documento visual que registrasse para a posteridade as novas linguagens estéticas que surgiam na década que ia começar. Por influência do movimento Tropicalista, a obra recebeu uma forte dosagem pictórica de colorismo intenso e dos quadrinhos”.

Mesmo tendo maior contato com a geração tropicalista, o painel de Chico Pereira dialoga com diferentes referências comuns a essa “primeira geração do graffiti brasileiro”. A citar: os personagens de histórias em quadrinhos Super-Homem, Fantasma, Batman e o Mandrake, utilizados com frequência por artistas como Carlos Matuck no final dos anos 1970. Usa a figura de um astronauta, ícone adotado pelo grafiteiro Celso Gitahy no início dos 1980. A obra também traz o retrato de uma “mulher tropicalista”, segundo Dyógenes, além de flores e frutos tropicais pintados com stencil. Dessa forma, o painel guarda uma similaridade conceitual com a própria criação de Vallauri e sua personagem a Rainha do Frango Assado, que ocu-

pou o pavilhão da Bienal de São Paulo em 1985, ainda que não seja possível dizer que haja contato ou influência direta entre os artistas.

Apenas a segunda geração do graffiti brasileiro estava mais ligada ao universo e às referências do Hip Hop estadunidense. Os nomes mais conhecidos dessa geração são Os Gêmeos, Vitché, Speto, Onesto, Tinho e Binho. Todos são paulistas e, com exceção de Alex Onesto, todos são brancos e de classe média. Outros personagens ficam de fora do enquadramento habitual da narrativa amplamente difundida sobre a história do Hip Hop no Brasil, que toma como epicentro o eixo Rio-São Paulo.

Cito a atuação de Vanti Vaz, importante dançarino de break da Paraíba. Junto com amigos, Vanti já pintava painéis de graffiti influenciados pelo Hip Hop na segunda metade da década de 1980 em bairros periféricos de João Pessoa, como o Geisel e o Rangel. Ou ainda o protagonismo do artista Sandoval Fagundes e do grupo Jaguaribe Carne que, mesmo sem estarem ligados ao Hip Hop, já proliferavam os murais de protesto ligados às causas sociais e ambientais desde os fins dos anos 1970 e durante a década seguinte.

A pixação atual é um fenômeno que se desprende um pouco do caminho estético percorrido pelo graffiti, ainda que partilhem a cidade e muitos elementos culturais comuns. Em meados dos anos 1980, na capital paulista, jovens periféricos começaram a usar os sprays para escreverem seus nomes nos muros da cidade de forma incansável. Juneca, Bilão, Pessoainha. Não havia nenhuma estilização tipográfica ainda. Foram verdadeiras incógnitas: quem são essas pessoas cujos nomes aparecem com tanta insistência no espaço urbano? Vai em um bairro, lá está ele. Dobra a esquina em outro, e lá está ele. Olha para cima, e lá estão eles.

O contato cultural com o movimento punk trouxe uma mudança importante. As letras desenvolvidas pelos pixadores começam a sofrer influência das capas dos discos de rock. Assim, a tipografia torna-se gótica e pontiaguda. Uma antropofagia do alfabeto rúnico dos povos nórdicos? A pixação traz muito da rebeldia presente no início do graffiti Hip Hop, mas também a herdou desse contato pouco explorado com a cena punk. Assim, nasce a expressão estética conhecida como “pixo reto”, estilo de “graffiti” reconhecido mundialmente como uma originalidade brasileira.

A influência da tipografia das capas dos discos de rock nos leva a uma outra vertente importante do graffiti, ainda que muitas vezes negligenciada: a escrita *chola*. Praticada sobretudo por amefricanos imigrantes na costa oeste dos Estados Unidos, seu nome tem origem no termo indígena *xolotl*, preliminarmente asteca e que significa ‘cachorro’. As inscrições começam na década de 1930, praticadas por jovens engraxates que, em sua grande maioria, esta-

vam associadas à ação de gangues - neste caso de “chicanos” - para demarcação de território (Penachin, 2012).

Diferente do estilo nova-iorquino, que visa a maior propagação da assinatura - tag - do indivíduo, a escrita chola tinha sempre o caráter coletivo da gangue. Era escrito o nome do grupo, mesmo quando a inscrição era realizada por uma única pessoa. Ambos traços são observáveis na pixação. O graffiti cholo se populariza entre as décadas de 1970 e 1980 com o crescimento do skate e de bandas de rock californianas, que passaram a usar o estilo das letras nas capas dos discos. Portanto, é possível constatar uma influência, ainda que indireta, do graffiti cholo e a tipografia do pixo reto.

O outro grande centro que aparece na narrativa sobre a memória e o surgimento da pixação brasileira é o Rio de Janeiro. Ali, no final dos anos 1970 surge o Xarpi - ou pixar, com as sílabas invertidas. Segundo relato de João Marcelo (2015) - organizador do livro *Xarpi: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro* - e a narrativa apresentada pelo documentário *Luz, câmera, Pichação* (2016), o xarpi surgiu com um jovem da classe média carioca chamado Carlos Alberto Texeira. Ele pixava a frase “Celacanto provoca maremoto” - devido ao monstro do seriado televisivo National Kid - envolto em um quadro que apontava com uma seta para uma gota, a fim de indicar que ali começava um maremoto.

Esteticamente, o xarpi mudou muito. As letras se mantêm majoritariamente pequenas - em contraste com o movimento paulista, que passou a realizar pixações cada vez maiores - e começam a ganhar curvas, setas e raios. As letras muitas vezes são escritas umas sobre as outras com movimentos rápidos. Uma rúbrica. Visam um trabalho criativo original, item imprescindível em qualquer vertente de pixação ou de graffiti. No Nordeste, este estilo foi digerido como “embolada”, somando-lhe traços e gestos específicos, além de um universo imaginário local - ou regional.

Segundo as principais versões correntes na memória coletiva de seus praticantes, a pixação se espalhou pelo Brasil a partir destes dois pontos centrais - Rio de Janeiro e São Paulo - com pessoas que mudaram de estado e espalharam suas tags em novos territórios. Carecemos de um estudo mais detalhado sobre o desenvolvimento da pixação em cada estado. Na Paraíba, pudemos constatar (Cunha, 2019) que nos anos 1990 as pixações já eram abundantes, mas não tinham alterações tipográficas. Segundo o pixador pessoense Dor, Mazela pixava nos anos 90 com letras que pareciam de uma máquina de escrever. Daniel Pela, pixador pessoense atuante na década de 1990, confirma que pixavam com pequenas assinaturas/rúbricas - que se parecem com os primeiros xarpis, ainda não tão embolados.

A partir das observações aqui tecidas, compreendemos o Hip Hop como américo ladino. Produto de corpos racializados em diáspora e diferença colonial, que encontraram em diferentes linguagens artísticas, um modo de responder de forma criativa à realidade subalternizada em que viviam. Buscamos nos esquivar das tendências uni-versalizantes das narrativas, explorando os principais marcos nas versões mais difundidas sobre a história do graffiti brasileiro. Problematicamos seus referenciais, encontramos dados que mostram uma presença significativa de artistas paraibanos - e provavelmente também de outras localidades -, embora habitualmente negligenciados..

No próximo tópico, miraremos a oralidade a partir de uma desobediência epistêmica a fim de qualificar a voz como objeto passível de ser abordado pela crítica literária, mesmo frente a um ambiente tradicional em que a escrita é hegemônica.

Deslocamentos epistêmicos: o gesto, a palavra e a voz

Das bazófilas aos sermões populares, das formas de saudação ou injúrias aos jogos de palavras e sons, a voz e o texto oral carregam importantes potencialidades para as pesquisas literárias. Nesta etapa, buscamos realizar uma crítica das narrativas de dois personagens que praticam a pixação e o graffiti na cidade de João Pessoa: Dor e Gigabrow. Além do uso lúdico da linguagem, é possível observar nos depoimentos dos artistas um esforço criativo na construção do conteúdo veiculado. De forma similar, esse exercício criativo também existe na preparação performática do corpo, a partir da caracterização física e visual de um dos entrevistados. Tal fato se deu pois, no contexto da pesquisa, os testemunhos foram gravados em vídeo e ele não queria ser identificado.

Paul Zumthor colaborou para a elaboração de uma “ciência da voz”, desencadeando um aprofundamento epistemológico nas pesquisas sobre performance na poesia oral e na fala cotidiana. Por um lado, Eagleton (2001) chama atenção para o fato de ser “perigoso tomar situações da fala viva como modelos para literatura, porque os textos literários não são, é claro, atos de fala em sentido literal”. (p. 179) Por outro, Paul Zumthor (1997) defende a existência de uma gama de gêneros criativos presentes na fala cotidiana. São

enunciados metafóricos ou ficcionais que ultrapassam o valor de um diálogo entre indivíduos: contos, jogos verbais infantis, facécias (zombaria) e outros discursos tradicionais, bem como as narrativas de antigos combatentes, as fanfarrônicas eróticas e tantas outras fortemente marcadas, urgidas em nossa fala cotidiana. (p. 40)

Nesse sentido, o crítico sugere o descarte do termo “literatura oral” justamente por entender que a “literatura” está demasiadamente atrelada a um sistema de valores institucionalizado, etnocêntrico e imperialista (Zumthor, p. 25). Destarte, prefere falar de uma poética oral. A voz é portadora da linguagem, mas a palavra não é a única nem a mais vital de suas manifestações: “O *phôné* não se une imediatamente ao sentido, mas lhe prepara o meio em que ele se afirmará” (Op. cit., p. 28) através de uma labuta da fala.

O estudioso suíço lança dispositivos de análise da oralidade que não levam em conta apenas o conteúdo, mas aspectos da relação entre o som, a palavra, o olho e a mão. Ou seja, visa alcançar um nível performático da voz, buscando dar conta de analisar o discurso oral também em sua forma e valores estéticos.

No texto oral a performance é de extrema importância, tendo em vista que o corpo e a voz estão intrinsecamente ligados às características formais da palavra. Em relação à voz, muitas coisas podem ser observadas, como o tom, o timbre, o alcance, altura, o registro, a postura corporal, os olhares, os silêncios, além da construção das intrigas e outros elementos etc. Em relação ao corpo, trata-se mais de escutá-lo ao invés de buscar compreendê-lo, observando sua

contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de transcendência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio (Zumthor, 1997, p. 24).

Na captação dos depoimentos do pixador Dor, após discorrer sobre antigos grupos de pixação na cidade, houve um momento de silêncio seguido de risos:

Dor: Pronto. Que que eu falo mais?

Thiago: Você falou... qual era sua *tag*¹ já...

Dor: Não, a minha *tag* é outra agora [e ri].

Thiago: Qual é sua *tag* e por que?

Dor: Então... com o desenvolvimento da caminhada, né? É, várias coisas foram acontecendo na minha vida, né? Eu com 13, 14 anos, é... família meio que problemática... é... Não desestruturada, mas uma família um pouco...

Thiago: rapidinho M... [infelizmente tenho que interrompê-lo para uma troca de bateria da câmera. Retomo:] Fala aí. Qual é sua *tag*, como você chegou na sua *tag*...

Dor: Pronto. Então... Como essa questão de... das andanças e lambanças... e eu vivia numa família um pouco desestruturada em relação a tudo, né? Era muito louca a minha família [fala franzindo toda a cara] em relação a algumas coisas porque eu era muito diferente da família. Um cara que... gostava de rock... andava de skate... andava com a androgenia diferente, essas coisas todas, então era um filho problemático da família e tal. E daí eu conheci o movimento *Hard Core* de João Pessoa, essas coisas todas. Aí eu fui conhecendo [ri] mais outra galera... essas coisas todas... [suspira fundo] e daí, depois do movimento punk, depois de alguma coisa sobre as leituras que eu tive sobre alguns existencialistas como Nietzsche, Cioran, como... Schopenhauer principalmente, eu botei minha *tag* pra Dor, né? Ficou Dor e... com... o Dor vazio. No meio do 'o' eu sempre boto um vazio, tá ligado? Um risco. Um risco pra representar o vazio. Que é a dor do vazio existencial. É... até um pixo com um sentido meio remoto e tal. E virou isso aí. Porque o *Brown* [sua antiga *tag*] não tinha mais sentido, não tinha mais nenhum tipo de colocação no meu viver, tá ligado? Num tinha, era coisa passageira, uma coisa efêmera. Acho que o Dor pode ser também efêmero, ninguém sabe. Ee... eu cheguei através desse ponto. E eu era um cara muito, eu sou um cara também muito das colagens, adoro colagens, colagens que façam abrir uma reflexão. As colagens são muito de questão de posicionamentos sociais, né? O contraponto da sociedade burguesa capitalista, né? Não é uma questão só essa também, mas a questão do... do... do pessimismo, do não existencialismo, tá entendendo? Da questão da... da negação da vontade de viver, o mundo e sua

¹ *Tag* é uma palavra inglesa, comumente utilizada entre grafiteiros e pixadores para designar sua assinatura. O termo abarca tanto efeitos formais da tipografia desenvolvida como o pseudônimo que cada participante assume. Vale pontuar que, quando começou a pixar, Dor assinava *Brown*, associado à descoberta de sua negritude e influenciado pelo grupo de *rap* Racionais Mcs.

destruição, guerra... e tudo de uma forma antipoética, né? Dadaísta, vazia, interpretativa [pausa] *E assim surge o Dor, e surge o Dor dentro do cenário do, do pixo né... (grifo nosso)*².

Quando Dor fala sobre o surgimento de seu personagem no cenário da arte de rua pessoense, é possível perceber um elo entre o trecho pré e o pós interrupção para a troca de bateria da câmera. Esse elo se dá devido a uma preocupação com a construção da estrutura narrativa que elenca os temas de que vai falar e o caminho que vai percorrer. O “desenvolvimento da caminhada” do primeiro trecho é ludicamente substituído pelo equivalente “*andanças e lambanças*” no segundo.

Na sequência, mantém o tema família: “meio que problemática”, mas “não desestruturada” no primeiro trecho, para “um pouco desestruturada em relação a tudo”, no segundo. Percebe-se a necessidade de situar o narrador-personagem em sua diferença para com seus consanguíneos. Sobre o conteúdo ideológico presente no trecho, faz menção ao “contraponto da sociedade burguesa capitalista” – atuando em aliança com o paradigma da família nuclear, monogâmica e patriarcal. Trata-se de um posicionamento comumado com alguns dos ideais anarquistas revolucionários, os quais pontua em diversos momentos de sua narrativa.

Dor cita referências filosóficas – como o romeno Cioran e o alemão Schopenhauer – que indicam um niilismo aparentemente reativo, refletido na “negação da vontade de viver, o mundo e sua destruição, guerra...”. Contudo, esse niilismo atua de maneira positiva enquanto matéria-prima criativa, visto que, mais adiante, afirma: “minha revolta é, ela é feita com ação. Enquanto eu me sentir revoltado eu estarei vivo, tá ligado?”. Como afirma uma das referências indicadas por Dor em uma célebre passagem, é necessário ter o caos dentro de si para fazer brilhar uma estrela bailarina (Nietzsche, 2003).

No fim da conversa, anuncia sua “forma antipoética” que dialoga com a escrita automática de Breton, porém através da voz. Enquanto constrói, naquele momento para si e para os outros – presentes virtualmente através da câmera filmadora –, sua ideia da “dor do vazio existencial”, o início de cada frase costuma repetir o que foi dito no final da frase anterior, a fim de reiterar a ideia que se forja ali, naquele momento: a atualização narrativa do surgimento do “personagem Dor”.

Na “fala automática”, por assim dizer, o som vocal fabrica a narrativa sem que ela tenha sido programada de forma segura (Zumthor, 1997, p. 14). O narrador promove a mudança de direção da voz narrativa, por vezes falando

2 Entrevista cedida no dia 17 de março de 2017.

com a câmera ou comigo, por vezes consigo mesmo, como parece ocorrer quando se refere à possível efemeridade do pseudônimo Dor. De um olhar fixo para a câmera, passeia a vista pelo teto e faz uma pequena pausa tentando retomar a “narrativa principal”, indicado na expressão de pronúncia arrastada da conjunção “ee...”.

Na condição de performance, o texto oral não contém rascunho nem borracha, por isso, uma das suas características é a reiterabilidade. Neste viés, a fala é palavra-em-ato – e memória em ato –, estando fortemente influenciada – e por vezes subordinada – ao seu aspecto formal-circunstancial (Zumthor, Op. cit., p. 132). Devido ao fato da pixação ser ilegal e menos socialmente aceita do que o graffiti, ao conceder seus depoimentos, Dor preferiu inibir sua identificação através de uma construção performática relatada a seguir. A entrevista foi feita no antigo estúdio de tatuagem do artista, como ele mesmo sugeriu, para que se sentisse mais à vontade.

Na ocasião, Dor aumentou o ar-condicionado a fim de usar uma blusa de flanela com mangas compridas, capuz e estampa xadrez – lembrando a vestimenta dos integrantes das bandas *grungies* da década de 1990, como *Pearl Jam* e *Nirvana*. As mangas compridas tinham um intuito: esconder suas tatuagens. Além dos óculos escuros, ele ainda usava o capuz da blusa, que em alguns momentos está bem puxado para a frente, a fim de esconder o rosto e em outros, de maior descontração e relaxamento, chega a deixar descoberta quase metade de sua cabeça, tornando visíveis seus dreads.

Enquanto terminava de se acomodar na cadeira para a entrevista, ajeitou sua pochete com a mensagem “*Punk/Hard Core*” de modo que ela ficasse centralizada em seu corpo, visível para a câmera. Outro aspecto curioso é que nas duas interferências que tivemos na entrevista, por clientes que apareceram no estúdio, Dor praguejou, não gostando de ter que sair de seu personagem no meio da narrativa que se formava – o que denota a existência de um processo criativo em sua construção. Vejamos o depoimento:

...alguns sociólogos, demagogos... ééé... psicólogos, alguns... sei lá, esses caras que, tem uma merda dum currículo acadêmico e acha que sabe o que é, e vai falar que o pixador, ou o cara [nesse instante, algum cliente bate na porta do estúdio, que “Dor” havia fechado para dar o depoimento] que faz um tipo de, de... contravenção suburbana... é o cara queeee, que não tem um tipo de identificação cultural. Mas na verdade o pixador não é aquele cara que, que, que quer se auto afirmar ou coisa do tipo. Não, sim. Pode ter pixador que quer se auto afirmar. Com certeza.

Mas é muito mais que isso, saca? É uma, é uma, é uma-é uma revolta pessoal, é uma revolta contra o sistema, é uma forma de identificação cultural. Aí eu faço a mesma pergunta: se o pixador quer se auto afirmar, o que o... o que o professor acadêmico quer também? Se auto afirmar. Quer defender seu saber diante dos outros. E o pixo é a mesma coisa, pô! [alguém bate na porta mais incisivamente] Saca? É... afrontar a sociedade como um todo [no momento em que termina de falar já está levantando da cadeira. De pé, tirando o capuz da blusa, fala consigo em volume bem mais baixo:] porra.

Dor tem fala tranquila, mas severa, firme. É possível perceber a afronta direcionada aos seus interlocutores virtualizados a partir da câmera. Esse posicionamento talvez tenha sido feito de maneira consciente, pois a circunstância da narrativa, envolta num processo de investigação acadêmica, influenciou diretamente sobre o conteúdo veiculado. Inclusive para provocar o lugar ocupado pelo pesquisador no momento do diálogo.

Nosso outro interlocutor foi o grafiteiro e pixador Gigabrow. A entrevista foi realizada na casa do artista, durante um longo período de tempo: foram dois dias inteiros de conversas durante um fim de semana em julho de 2017. Tal fato possibilitou que a câmera ficasse mais tempo ligada, captando momentos mais descontraídos. Giga é conhecido na memória coletiva dos praticantes da arte de rua na capital paraibana como o primeiro grafiteiro da cidade³. Transita entre diferentes campos artísticos, das galerias às ruas, passando pela cenografia e produção de arte em teatro e cinema.

De forma distinta de Dor, que traz revoltas e nihilismos como tons principais de sua narrativa, Gigabrow opta pelo humor e, por vezes, pelo escracho. Sua apresentação é feita de forma relaxada, recostado à cadeira de modo minimamente encurvado para frente e os ombros para baixo:

Meu nome, idade, profissão...? Eu sou Vagavandalbebinhoprofissionalcafuçoldstyle, hehe... Vagavandalbebinhoprofissionalcafuçoldstyle... é... o mais antigo da espécie, hehehe. Vagavandal... bebinhoprofissionalcafuçoldstyle. Nascido... em 1976, no Maroquinha Ramos, na Torre. João Pessoa, 'Paraíba, "TORRE" [fala mudando o tom de voz, atitude comum aos moradores jovens daquele bairro, conhecido como tradicional e "briguento" dentro da cultura da pixação paraibana]. Meu nome é Aginaldo Pereira

3 Apesar de "Gigabrow" se caracterizar como primeiro grafiteiro de João Pessoa – e ser majoritariamente assim reconhecido pelos seus pares –, já foram constatados *graffiti* anteriores aos seus na cidade, ainda nos anos 1980, como no caso já citado de Vant Vaz.

Vanderlei, vulgo Rouxinol, Punk, Louco [e cala para fumar uma bagana de cigarro, inclinando acentuadamente o corpo pra frente]. Noiado... Doido... Galego [ao se aproximar do fim do trecho, vem trazendo um tom de voz de esbracho, pronunciada de forma arrastada]... “Gigabrow”⁴.

Logo de início o interlocutor faz uma demonstração performática que aponta para seu uso lúdico da linguagem. Em sua narrativa, Gigabrow joga com as palavras e une diversos apelidos seus como se fossem adjetivos – Rouxinol, seu apelido em Baía da Traição, dado pelos indígenas potiguaras em uma de suas andanças; Punk, apelido pelo qual diz ser conhecido em Bayeux e assim sucessivamente. Esses nomes próprios que funcionam como adjetivos qualificam o que o narrador expõe como a “espécie” “vaga-vandal-bebinho profissional-cafuçu-old style”⁵.

A síntese desta nomeação aparece após a pausa e as reticências finais: Gigabrow. Dentro desta taxonomia, Giga é pioneiro – “o primeiro da espécie”. É possível notar que o corpo relaxado do início da narrativa vai se transformando ao longo do trecho em decorrência do que é narrado. Os apelidos “Noiado” e “Doido” são impulsionados pela voz arrastada, como que provocando propositalmente seu ouvinte com aquelas palavras fortes, acentuadas por uma pronúncia enérgica.

Gigabrow constantemente faz emergir linhas do *homo luddens* trabalhado por J. Huizinga (2000). Um traço marcante da personalidade de Giga diz respeito a sua “não seriedade” ou tendência em brincar, contar causos, piadas, troças etc. Como afirma o historiador holandês, o lúdico está “para além da seriedade, naquele plano mais primitivo e originário a que pertence a criança, o animal, o selvagem e o visionário, na região do sonho, do encantamento, do êxtase, do riso” (2000, p. 88). Essa “não seriedade”, beirando o “êxtase” e o “encantamento” “selvagem” pode ser notada ao longo de todo o registro realizado. Entre outros aspectos, essas características se tornam bastante notáveis em uma passagem em que comenta sobre organizar um evento de *graffiti* em Jacumã, localidade no litoral sul da Paraíba onde residia na época:

4 Entrevista registrada em vídeo no dia 14 de julho de 2017.

5 Para um entendimento geral do jogo das palavras, que brinca com aliterações e assonâncias, potencializadas pela pronúncia acelerada como se fosse uma única palavra: “Vaga” abrevia vagabundo, “vandal” aponta para o vandalismo presente e enaltecido no mundo da pixação, “bebinho profissional” é utilizado no sentido de “beberrão”; “cafuçu”, ou seja, cafona, brega; “old style” como uma espécie de velha guarda, uma vez que Gigabrow pinta desde meados dos anos 1990 e já está com mais de quarenta anos.

Giga: Rolava um... Rola um... uma pintura na cidade, tá ligado? E uma exposição em algum lugar, saca? De tela? Com outro suporte, sem ser parede. Pra gente vender... Uma exposiçõzinha com coquetel, tal, que é, é o lançamento da, das pinturas da cidade e exposição.

Thiago: É legal.

Giga: Aí todo mundo, tal... sem tinta, tudo “comportadozinho” [faz careta. Ri. Bate palmas, faz outra careta e solta um grito:] ‘NHAAA!’ [retoma sua fala normalmente:] Eu vou fazer no sistema de Taperoá. Desenrolar cem conto pra cada um que for selecionado, tal...

Neste caso, o que acusa a “não seriedade” não são as palavras, mas os “parênteses” criados por sua resposta corporal – performance. Gestos que desmentem de modo veemente o conteúdo proferido pela voz. De forma espontânea, o corpo se rebela contra a possibilidade de ficar “comportadozinho”, como descrito no trecho. A voz simplesmente age, “deixando para o gesto a responsabilidade de designar as circunstâncias” (ZUMTHOR, 1997, p. 57).

Na ocasião descrita, o contraponto semântico provocado pelo atrito dos gestos, em união com a vocalidade e o conteúdo oralizado, é o que valoriza e potencializa a linguagem, sobretudo para um ouvinte que se deleita com os causos regados por muito humor. Vale pontuar que a tinta, na ocasião, figura como sinônimo de indisciplina ou espontaneidade, quando estar “sem tinta” é estar “comportado”, “sério”.

Sobre um evento de graffiti que ocorreu em Taperoá/PB, citado no final do trecho anterior, enfatiza essa ludicidade quando comenta sobre a grafiteira Cybele Dantas – de tag “Cyber” – reconhecida como a primeira grafiteira de João Pessoa, também da “velha guarda”:

Giga: *Ela reclama, man, com nós, dá carão em nós...*

Thiago: *é?*

Giga: *é... d’agora mesmo, ali em Taperoá, ‘nã... Pedro tá se amostrando, querendo chamar atenção, é?’ [afina o tom da voz, representando Cybele e ri].*

Thiago: *Por que?*

Giga: *a gente tudo doido pra pintar a cidade todinha, pegar um terreninho baldio, man... tá! Num é, velho? Galera mais paia... pois eu vou riscar... carro de som, pipoqueiro, que eu ver eu saio, oxê! Eles vão deixar, ‘ei, deixa eu botar um nome aqui massa, que é num desperdiçar*

tua pipoca aí?’ [fala mudando a entonação da voz] Faz mais uma pipquinha assim [solta um grito:] AUI! [ri, faz uma pausa e completa:] eu bagunço logo (grifo nosso).

Sob a ótica de Gigabrow, a grafiteira Cyber tem a função de trazer a seriedade, de operar como um superego. Já o impulso “selvagem” do id do narrador desafia o superego – “galera mais paia... pois eu vou riscar” – e se manifesta através dos comportamentos corporais que não procura conter, como nos espasmos e os gritos. Intermediando essa relação entre id e superego, Gigabrow assume para si de maneira consciente (ego) esse papel lúdico – ou essa abertura às pulsões do id – em sua conclusão: “eu bagunço logo”.

Interessante que, como um ótimo contador de histórias, Giga constrói sintaxes e aprimora o enredo de seus causos e dos personagens que habitam suas pinturas. Entre suas séries de pinturas, destacamos brevemente *O Ser Tão vai vir amar: à procura de Canudos*. Giga começa com pequenos graffitis e ilustrações inspirados na profecia de Antônio Conselheiro de que “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. Com o tempo Gigabrow vai tecendo uma trama que combina a concepção bíblica do dilúvio e da busca da Canaã – que em sua versão é a “favela de Canudos” – com a poética do escritor paraibano Lúcio Lins, assim como com leituras de trechos do livro *Os Sertões* de Euclides da Cunha.

Na versão de Giga, Antônio recebe a profecia em sonho, transmitida por um pajé. Como era gago, ninguém acreditou nos alertas do personagem, compreendendo que algum ser viria amar, ao invés de que o sertão viraria mar: “quando chega no dia, a porra, a água sobe mesmo, o povo morre, aí vai o doido sozinho, aí ele disse: ‘pronto, me fodi, tem mais ninguém, só eu e os bicho, velho’”. Dessa maneira, apesar de ter a mesma missão de Noé – repovoar a Terra –, desacreditado pela população, Antônio embarca só com os bichos. Sua tarefa divina é jogada à sorte dos que navegam. E a água salgada, como atribui Bachelard (1998), pode funcionar como matéria poética da imaginação e do devaneio profundo. Sobre tudo considerando a imagem da água através do dilúvio – cataclisma e caos – e do ato de atravessá-lo sem destino preestabelecido – à deriva. É possível perceber em Giga a necessidade da “aventura de navegar/devaneio”, tal como ocorre na poética do então citado Lúcio Lins (Fernandes, 2003). Na memória de Gigabrow sobre o verso do poeta, o mar – caos – é justamente seu cais, seu porto seguro, tornando visceral a necessidade do ato de devaneio: “tenho sonhos a velas, o mar meu-meu-meu meu cais”. A reiterabilidade da fala é resultado do texto sem rasura que se utiliza deste pronome possessivo como forma de tentar lembrar o verso do poeta pessoense. Refere-se aos versos de

Lúcio Lins: “Não tenho horizontes / tenho sonhos à vela / e a tempestade da história (...) Não tenho mares / tenho a garganta seca / e as palavras navegáveis” (Fernandes, Op. cit., p. 99). Não conseguindo, constrói o verso por si só, mesmo que de maneira conclusiva.

Como texto oral, apontamos para seus traços situacionais, em que elementos do *misè-en-scene* podem funcionar como potencializadoras da forma deste tipo textual, atrelado à performance e aos acontecimentos contextuais do momento de sua narração. A sintaxe da narrativa do dilúvio proferida por Gigabrow, por exemplo, é potencializada por uma forte chuva que cai durante a captação do material: “Do... tome água”.

Dessa forma, encontramos inúmeras potencialidades literárias nos depoimentos orais em questão. Texto cujas palavras são proferidas pela voz mas, seu significado está atrelado a outros elementos formais que unem corpo, tonalidade sonora e circunstância situacional. O deslocamento epistêmico promovido por esforços decoloniais são importantes para que o objeto literário e as próprias narrativas majoritárias e universalizantes possam ser re-territorializadas, exploradas através de novos conceitos que fazem perceber personagens e histórias comumente esquecidas ou apagadas. Como afirma Beatriz Sarlo (1997), nos interessa alargar o cânone, dando representatividade e direito a uma herança cultural mais democrática ao invés de substituir o cânone, como muitas vezes temem os críticos mais conservadores.

Referências

BACHELARD, G. A Água e os Sonhos. São Paulo: Martin Fontes, 1998

CASTRO-GÓMEZ y GROSGOUEL. *El giro decolonial: reflexiones más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Central, 2007.

CUNHA, T. da S. *Entre Riscos, Narrativas e Lembranças: esboço de uma memória coletiva da arte de rua em João Pessoa*. Dissertação (Mestrado – PPGL). João Pessoa: UFPB, 2019.

CUSICANQUI, S. R. *Ch'ixinakax utxiwa: uma reflexão sobre práticas e discursos descolonizadores*. São Paulo: n-1 edições, 2021.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FERNANDES, A. M. A. *Palavras Navegáveis: um estudo da poética de Lúcio Lins*. Dissertação de Mestrado: João Pessoa, 2003.

FONSECA, C. *A Poesia do Acaso: na transversal da cidade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.

FUNARI, P. P. *A Vida Quotidiana na Roma Antiga*. São Paulo: Annablume, 2003.

GITAHY, C. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GONZALEZ, L. *A categoria político-cultural de amefricanidade*. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 92/93 (jan/jun), 1988.

HUIZINGA, J. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura*. Perspectiva: São Paulo, 1999.

LUPATI, F. *From the margins of the peripheries: female voices from Brazil's and Portugal's hip hop scene*. Tese de Doutorado em Estudos Portugueses. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2019.

MARCELO, J. *XARPI: um registro sobre a pixação no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2015.

MATUCK, C. *Nox: graffiti São Paulo*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2013.

MELO, I. *As Fundações do Grafite como Expressão Urbana*. In: *Além das Ruas: histórias do graffiti*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023.

MIGNOLO, W. *O pensamento decolonial: desprendimento e abertura (um manifesto)*. In: CASTRO-GÓMEZ e GROSFOGUEL. *El giro decolonial: reflexiones más allá del capitalismo global*. Bogotá: Universidad Central, 2007.

_____. *Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política*. In: *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 287-324, 2008.

MIRANDA, R. S. *Pega Visão: o protagonismo dos jovens rimadores em batalhas de Mcs em Salvador*. Dissertação de Mestrado em Cultura e Sociedade. Salvador: UFBA, 2019.

NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zaratustra*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

NOLASCO, E. C. e NORONHA, M. M. de O. *Corpos Latinos: espaços biográficos que es/barram na/da fronteira epistêmica da exterioridade*. In: *RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, V. 07, ed. especial, março, 2021.

OLIVEIRA, J. P. de. *A Presença Indígena no Nordeste: Processos de territorialização*,

modos de reconhecimento e regimes de memória. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.

PENACHIN, D. *Subterrâneos e Superfícies da Arte Urbana: uma imersão nos universos de graffiti e da pixação na cidade de São Paulo*. Tese de doutorado em Artes: UFMG, Belo Horizonte, 2012.

QUIJANO, A. *A Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

ROSE, T. *Black noise: rap music and black culture in contemporary America*. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

SANTANA, J. de J. L.; SILVA, R e SOUZA, A. M. (org.) *Movimento Hip Hop na América Latina desde as fronteiras sociopolíticas e culturais*. Foz do Iguaçu: CLAFC, 2021.

SARLO, B. Los Estudios y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. In: *Revista de Crítica Cultural*, nº 15. 1997.

SPINELLI, J. *Alex Vallauri: Graffiti*. São Paulo: Bei Comunicações, 2010.

TEIXEIRA, C. T. T. *Útero-Urbe: mulheres, territorialidades e insurgências na paisagem urbana*. Dissertação do Centro de Artes. Vitória: UFES, 2020.

ZUMTHOR, P. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Sobre as organizadoras

ANA CRISTINA MARINHO

Possui graduação em História pela Universidade Federal da Paraíba (1993) e doutorado em Letras pela mesma universidade (2001). Atualmente é professora titular do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba. Concluiu estágio pós-doutoral na Universidade do Porto em 2014 e no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra em 2022. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em estudos decoloniais e feministas, atuando principalmente nos seguintes temas: culturas orais e populares, literatura brasileira e ensino de literatura.

LIANE SCHNEIDER

Possui Graduação em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1985), Mestrado em Letras pela mesma universidade (1995) e Doutorado em Letras (Inglês e Literaturas Correspondentes) pela Universidade Federal de Santa Catarina (2001). Desde 2002 é professora da Universidade Federal da Paraíba, hoje no nível de titular, Classe E do Ensino Superior. Foi Coordenadora do GT da ANPOLL A Mulher na Literatura de 2006 a 2008 e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB de 2007 a 2009. As pesquisas que desenvolve enfocam centralmente os estudos de gênero, feministas, a crítica literária e estudos indígenas. Cumpriu Estágio sênior (POS DOC) em 2014 na Universidade de Alberta, Edmonton, Canadá, apoiado pela CAPES. Em 2022 realizou estágio pós-doutoral junto ao PP-GLIT/UFSC.

LUCIANA ELEONORA DE FREITAS CALADO DEPLAGNE

Doutora em Teoria da Literatura pela UFPE, com estágio doutoral na Université Blaise-Pascal - Clermont-Ferrand/França. Tem Pós-Doutorado pela Universidade Nova de Lisboa. É professora do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB. No Programa de Pós-Graduação em Letras/UFPB, atua em duas linhas de pesquisa: Estudos Medievais e Estudos Decoloniais e Feministas. É coordenadora do Grupo Christine de Pizan (CNPq), membro do GT da ANPOLL, Mulher e Literatura, e da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM). Paralelamente às pesquisas, atua em edição de periódicos. É editora-chefe da SIGNUM (Revista da ABREM) e uma das editoras da Revista Ártemis (Revista interdisciplinar de divulgação de Estudos de Gênero,

Feminismos e Sexualidades). É autora, dentre outras publicações, da tradução do livro *A Cidade das Damas*, de Christine de Pizan, publicada em 2012, pela Editora Mulheres. Suas pesquisas têm foco em obras de autoria feminina, em especial de escritoras medievais, com perspectiva teórica na área da crítica feminista, da tradução literária, dos estudos sobre utopismos e dos estudos decoloniais.

MOAMA LORENA DE LACERDA MARQUES

Possui Doutorado em Literatura e Cultura pela Universidade Federal da Paraíba (2013) e Mestrado (2007) e Graduação (2005) em Letras-Língua Portuguesa pela mesma instituição. Foi professora de língua portuguesa e literatura brasileira do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte (IFRN) entre os anos de 2009 e 2016. É Professora Adjunta de Literaturas de Língua Portuguesa da UFPB e uma das líderes do Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos de Poesia (LEP), também atuando como docente do Mestrado Profissional em Letras (PROFLETRAS/UFPB) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL/UFPB). Realizou, entre outubro de 2021 e dezembro de 2022, pesquisa de pós-doutorado na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) sobre a realização do luto público como forma de luta política na poesia contemporânea brasileira feita por mulheres, com supervisão da Profa. Dra. Diana Junkes. Como poeta, publicou o livro “bem-vindos os bárbaros” (Editora Urutau, 2022). Seus principais interesses de pesquisa estão voltados para a recepção crítica da poesia de autoria feminina e o ensino de literatura.

Sobre as/os autoras/es

ALUSKA SILVA CARVALHO

Doutora pela Pós-Graduação em Letras (2022), da Universidade Federal da Paraíba, na linha de pesquisa Estudos Culturais e de Gênero. Foi professora substituta de Literatura Brasileira e Prática de Ensino de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Campina Grande. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande (2013). Leitora Especialista (2009-2011) da Coleção Leituras Introdutórias em Linguagem, publicada pela Editora Cortez (São Paulo). Co-autora do livro “Língua e literatura no Ensino Médio: propostas” publicado em 2017 pela EDUEFCG. Atualmente é professora substituta do Instituto Federal da Paraíba, campus Campina Grande.

ANA PAULA HERCULANO BARBOSA

Mestranda pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba na linha de pesquisa Estudos decoloniais e feministas. Integrante dos grupos de pesquisa Literatrama e Estudos de gênero na literatura e cultura: campos de tensão e produção. Graduada em Letras - Língua inglesa, pela Universidade Federal de Campina Grande. Foi integrante bolsista do PET-Letras, nos períodos de 2018.2 até 2020.2, no programa desenvolveu atividades de ensino, pesquisa e extensão. Atualmente é integrante da equipe técnico-científica de língua inglesa do periódico acadêmico Revista Letras Raras (LELLC/UFCG), no qual desenvolve atividades relacionadas a revisão de texto traduzidos para a língua inglesa. Também atua como revisora na Revista Ártemis - Estudos de Gênero, Feminismo e Sexualidades (PPGL/UFPB). Desenvolve pesquisas na área de literatura de autoria feminina em língua inglesa com enfoque para a crítica feminista e os estudos decoloniais e atua profissionalmente como professora de inglês.

ANIELY WALESCA OLIVEIRA SANTIAGO

Mestra em letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Estudos Medievais, pela Universidade Federal da Paraíba. Graduada em Letras com habilitação em Língua Francesa na Universidade Federal da Paraíba. Atua nas seguintes áreas: Ensino de língua portuguesa e francesa; Literatura Brasileira; Literatura popular; Cultura popular; Literatura Medieval Francesa (*Chanson de geste*); Estudos feministas; Estudos decoloniais; Produção de autoria feminina na literatura africana de expressão francesa.

ANTÔNIO CARLOS BATISTA DA SILVA NETO

Doutorando em Letras, na linha de pesquisa de Estudos Decoloniais e feministas, no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB); Mestre em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB) e Graduado em Letras com habilitação em Espanhol (UEPB). Desde 2021, é membro do Grupo de Pesquisa Estudos de gênero na literatura e cultura: campos de tensão e produção (UFPB/CNPq). Entre 2017.2 e 2019.1, atuou no curso de Letras - Espanhol como Professor Substituto do Departamento de Letras e Artes (DLA) da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Seus principais temas de interesse acadêmico perpassam por diálogos entre: Literatura e Visualidades; Literatura e Estudos de Gênero.

CARLOS EDUARDO ALBUQUERQUE FERNANDES

Doutor em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2016). Mestre em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, graduado em Letras pela mesma instituição. Professor Adjunto da Universidade Federal do Agreste de Pernambuco, antiga Universidade Federal Rural de Pernambuco, onde leciona componentes curriculares sobre Literatura Brasileira e Portuguesa e Ensino da literatura. Professor permanente do Mestrado profissional em Letras da UFRPE. Centra-se em discussões relacionadas à linguagem literária e representação de grupos não-hegemônicos, educação literária e currículo multiculturalista com enfoque em temas sobre diversidade sexual e de gênero. Além de atuar nas áreas de Letras e Educação, desenvolve o projeto Sankalpa, voltado para a promoção de práticas de Hatha Yoga no campus. Praticante, estudioso e Instrutor de Yoga (Dhyanna Yoga Associação de Yoga da Paraíba), se interessa por temas que envolvem estudos dos textos clássicos da filosofia védica, bem como estudos e pesquisas voltadas para Yoga e qualidade de vida.

DÉBORAH ALVES MIRANDA

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Mestre (Estudos Literários) pelo Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande. Graduada em Letras (Língua Portuguesa e Língua Francesa) pela Universidade Federal de Campina Grande. Foi professora substituta de Língua Francesa na Universidade Federal de Sergipe (UFS). Se interessa pelos seguintes temas de pesquisa: estudos lésbicos e feministas; estudos decoloniais; ensino de FLE (Francês como Língua Estrangeira) e estudos de Literaturas de língua portuguesa e francesa.

ISABELA CRISTINA GOMES RIBEIRO DA SILVA

Licenciada em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (2023) e mestranda em Letras pela mesma instituição. Em 2018, participou do grupo de estudos “Análise Crítica do Discurso - Formações ideológicas e de gênero”, tendo atuado, também, nos projetos de extensão “A filologia em sala de aula: o conhecimento pelos manuscritos” e “Literatura(s) em debate”. Entre 2019 e 2021, foi bolsista Cnpq no Programa de Iniciação Científica (IC). Atualmente, participa do grupo de pesquisa Laboratório de Estudos de Poesia (LEP) com estudos direcionados à poesia contemporânea de autoria feminina na Paraíba.

ITAMARA PATRÍCIA DE SOUZA ALMEIDA

Doutoranda em Letras - PPGL/UFPB. Mestrado em Literatura e Interculturalidade - PPGLI/UEPB (2020). Graduação em Letras/Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas - UERN (2015). Autora do livro “Vizinhas: pequenos contos de rosas e outros espinhos”, vencedor do Troféu Cultura 2022 do RN, na categoria Literatura. Tem experiência nas áreas de Letras e educação popular, com ênfase em Literatura Brasileira, estudando principalmente os seguintes temas: literaturas populares, literatura de autoria feminina, estudos de gênero, literatura marginal/periférica, literatura contemporânea.

MACKSA RAQUEL GOMES SOARES

Doutoranda em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Graduada em licenciatura plena em Letras, habilitação em Língua Portuguesa, Língua Espanhola e respectivas literaturas pela Universidade Estadual do Maranhão (2009); Mestre em Letras, área de concentração Teoria Literária, Linha de pesquisa: Literatura e subjetividade pela Universidade Estadual do Maranhão (2020). Especialista em ensino da Língua Portuguesa e Língua Espanhola - (IESF) e Coordenação Pedagógica pela Universidade Federal do Maranhão (UFMA).

MARIA DÉA LIMEIRA FERREIRA DOS SANTOS

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Graduada em Educação Artística pela UFPB (1988), com Especialização em Fundamentos Metodológicos da Apreciação e Crítica no Ensino das Artes pela UFPB (1998). Tem Mestrado em Educação, na linha de pesquisa Educação Popular, na UFPB. É professora efetiva da Prefeitura Municipal de João Pessoa/Secretaria de Educação e Assessora Pedagógica na Ong. Escola Viva Olho do

Tempo. Tem experiência na área de Educação e Artes, com ênfase em Metodologias da Educação.

MARIA GOMES DE MEDEIROS

Doutoranda e Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) na linha de Estudos decoloniais e feministas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Licenciada em Letras - Língua Portuguesa, pela mesma Universidade. Desenvolve pesquisas sobre a memória coletiva de mulheres transexuais e travestis latino-americanas em contextos de exclusão e violência, transfeminismos, feminismos decoloniais, poéticas orais e epistemologias do sul. Participa como pesquisadora no Grupo de Pesquisa Cartografias das culturas orais na linha de pesquisa Trajetos de vida de mulheres (cis e/ou trans), documentos de percurso, experimentações gráficas.

MARIA LUIZA DINIZ MILANEZ

Formada em Letras-Inglês pela UFPB. Tem interesse nas áreas de estudos literários, principalmente no que confere à crítica feminista e estudos de gênero. Já participou dos seguintes projetos: Programa de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), no ano de 2017; Programa de Tutoria na área de Produção de Leitura e Textos em Língua Inglesa no ano de 2018; Programa de Licenciatura, com o projeto “Literatura e Sociedade”, no ano de 2018. De agosto de 2018 até setembro de 2019 atuou no projeto Residência Pedagógica. Seu TCC, intitulado “Nolite te bastardes carborundorum: um olhar sobre as relações femininas em O Conto da Aia, de Margaret Atwood”, foi defendido no mês de setembro de 2019. Possui láurea acadêmica. Mestre pela UFPB-PPGL, com a dissertação intitulada “De reacionária a revolucionária: a saga distópica de Tia Lydia em O Conto da Aia e Os Testamentos, de Margaret Atwood”, na área de Estudos Culturais e de Gênero. Atualmente, é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB na área de Estudos Decoloniais e Feministas. Além disso, participa, no presente momento, dos grupos de pesquisa Estética e Política: a literatura como locus de resistência e do grupo Christine de Pizan.

PRISCILLA THUANY CRUZ FERNANDES DA COSTA

Mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), na área de Literatura, Teoria e Crítica. Graduada em Letras - Língua Inglesa pela UFPB, atuou como extensionista nos projetos Espaços para a Formação do Professor de Língua Inglesa - EFO-

PLI (DLEM/UFPB) e Tradução e Empoderamento da Mulher (DMI/UFPB) e trabalhou como professora de língua inglesa no contexto do Programa Idiomas sem Fronteiras. Desde 2018, integra o Grupo de Estudos Sobre Crítica Feminista Estadunidense - GRIFES (CCHLA/UFPB) e desde 2022 atua como colaboradora no projeto de extensão Cine Contracultura (CCHLA/UFPB). No período 2021-2022, foi bolsista Fulbright atuando como assistente de ensino de Português como Língua Estrangeira na University of Utah, em Salt Lake City-UT, pelo programa Fulbright FLTA.

SÍLVIA MARIA FERNANDES ALVES DA SILVA COSTA

Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2021). Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí (2012). Especialista em Língua Espanhola pela Universidade Estadual do Piauí (2009) e Docência no Ensino Superior pela Faculdade Santo Agostinho (2006). Licenciada em Letras Espanhol (2007) e Letras Inglês (2004) pela Universidade Estadual do Piauí. Participou do Programa de Desenvolvimento Profissional para Professores de Língua Inglesa (com Bolsa da CAPES e da Comissão Fulbright Brasil) na University of California, Irvine, nos Estados Unidos da América (2014). É professora da Secretaria de Estado da Educação do Piauí desde 2006, lotada na Unidade de Currículo, Avaliação e Formação como professora formadora institucional de Linguagens, ministrando aulas também no Ensino Superior. Realizou estágio doutoral (com Bolsa da CAPES) pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE) na Universidad de Málaga, na Espanha (2018-2019). Ganhadora do prêmio anual de orientação à estudantes de Pós-graduação, Timothy Dow Adams 2018 Award, feito pela The Autobiography Society/a/b: Auto/Biography Studies.

THIAGO DA SILVEIRA CUNHA

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Possui graduação em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2009), especialização em Fundamentos da Cultura e das Artes pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2014) e mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2019). Atualmente é Professor do Colégio Evolução e Professor. Atua principalmente nos seguintes temas: arte urbana, desterritorialização, História Oral, Memória, oralidade e cartografia.

YAGO VIEGAS DA SILVA

Possui graduação em Letras - Língua Portuguesa pela Universidade Federal da Paraíba (2019) e mestrado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (2023). Atualmente, é aluno do doutorado em Letras na Universidade Federal da Paraíba. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira.

ZUILA COUTO

Graduada em Letras pela Universidade Estadual da Paraíba (2007). Possui Especialização em Língua Portuguesa (2008). Mestre em Literatura e Interculturalidade (2011) pelo programa de pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB. Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba, no qual desenvolve pesquisa atrelada à linha de estudos de gênero e decoloniais. Tem experiência na área de Ensino de Língua Materna e de Literaturas de Língua Portuguesa. Desenvolveu na graduação pesquisa sobre a poética de Adélia Prado, publicada no livro *Mulher: criação social*, pela Ideia Editora no ano de 2008. Atualmente é professora do quadro efetivo do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Paraíba, onde atua em cursos de ensino médio integrado, bacharelado e pós-graduação.

O livro *Corpos, feminismos e performances em perspectivas decoloniais* reúne textos de doutoras e doutores, doutorandas, doutorandos e mestrandas que desenvolvem estudos sobre sexualidades dissidentes, crítica feminista, feminismo decolonial e performance atrelados à linha de pesquisa Estudos decoloniais e feministas.

O livro está dividido em três partes, a saber: “Corpos decoloniais e sexualidades dissidentes”, “Crítica feminista e feminismos decoloniais” e “Vozes, performances e metodologias decoloniais.”

