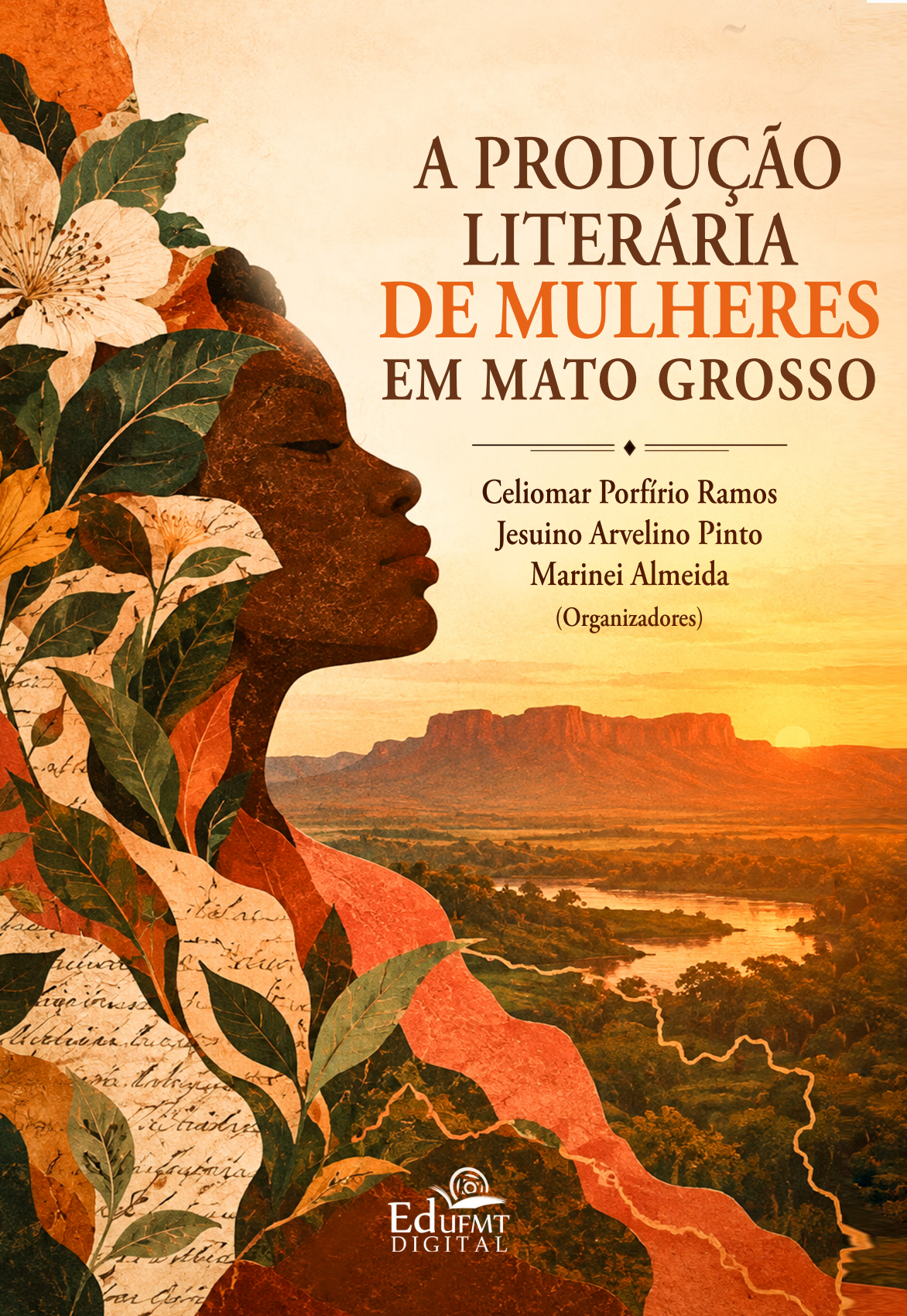


A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MULHERES EM MATO GROSSO

Celiomar Porfírio Ramos
Jesuino Arvelino Pinto
Marinei Almeida
(Organizadores)

EdUFMT DIGITAL

A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MULHERES EM MATO GROSSO

Ministério da Educação
Universidade Federal de Mato Grosso

Reitora
Marluce Aparecida Souza e Silva

Vice-Reitor
Silvano Macedo Galvão

Coordenador da Editora Universitária
Osvaldo Rodrigues Junior

Supervisor Técnico
Lucas Miguel Ribeiro de Castro

Conselho Editorial
Membros
Osvaldo Rodrigues Junior (Presidente - EdUFMT)
Ana Claudia Dantas da Costa (FAGEO - Campus Cuiabá)
Caiubi Emanuel Souza Kuhn (FAENG - Campus de Várzea Grande)
Carla Gabriela Wunsch (FAEN - Campus Cuiabá)
Cassia Regina Primila Cardoso (ICS - Campus de Sinop)
Cassiano Spaziani Pereira (ICAA - Campus de Sinop)
Edvaldo Correa Sotana (IGHD - Campus Cuiabá)
Elisângela Clarete Camili (FAAZ - Campus Cuiabá)
Elisete Duarte (ISC - Campus Cuiabá)
Evaldo Martins Pires (ICNHS - Campus de Sinop)
Evando Carlos Moreira (FEF - Campus Cuiabá)
Felipe Rodolfo de Carvalho (IHGMT - Campus Cuiabá)
Felipe Thomaz Aquino (FCT - Campus de Várzea Grande)
Frederico Jorge Saad Guirra (ICBS - Campus do Araguaia)
Graziele Borges de Oliveira Pena (ICET - Campus do Araguaia)
Irapuan Noce Brazil (IC - Campus Cuiabá)
Jorge Luis Rodriguez Perez (FANUT - Campus Cuiabá)
Kássia Winny Silva (APG - Campus Cuiabá)
Léia de Souza Oliveira (SINTUF - Campus Cuiabá)
Leonardo Pinto de Almeida (IL - Campus Cuiabá)
Luís Antonio Bitante Fernandes (ICHS - Campus do Araguaia)
Mamadu Lamarana Bari (FE - Campus Cuiabá)
Marcos de Almeida Souza (FAVET - Campus Cuiabá)
Maria Corette Pasa (IB - Campus Cuiabá)
Monica Campos da Silva (FACC - Campus Cuiabá)
Neudson Johnson Martinho (FM - Campus Cuiabá)
Ozerina Victor de Oliveira (IE - Campus Cuiabá)
Priscila Stella Nogueira Munhoz (APG - Campus Cuiabá)
Rodolfo Sebastião Estupinán Allan (ICET - Campus Cuiabá)
Rodrigo Marcos de Jesus (ICHS - Campus Cuiabá)
Romildo Jerônimo Ramos (IF - Campus Cuiabá)
Saul Duarte Tibaldi (FD - Campus Cuiabá)
Teresinha Rodrigues Prada Soares (FCA - Campus Cuiabá)
Zenesio Finger (FENF - Campus Cuiabá)

CELIOMAR PORFÍRIO RAMOS
JESUINO ARVELINO PINTO
MARINEI ALMEIDA
(Organizadores)

A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE MULHERES EM MATO GROSSO

EdUFMT DIGITAL
Cuiabá, MT
2026

Copyright © Celiomar Porfírio Ramos; Jesuino Arvelino Pinto & Marinei Almeida 2026.

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

A EdUFMT segue o acordo ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil, desde 2009.

A aceitação das alterações textuais e de normalização bibliográfica sugeridas pelo revisor é uma decisão do autor/organizador.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

A produção literária de mulheres em Mato Grosso
[livro eletrônico] / organização Celiomar
Porfírio Ramos, Jesuino Arvelino Pinto,
Marinei Almeida. -- Cuiabá, MT :
EdUFMT, 2026.
PDF

Várias autoras.
ISBN 978-65-5588-182-0

1. Literatura brasileira 2. Mulheres na literatura
3. Textos - Coletâneas 4. Textos - Produção I. Ramos,
Celiomar Porfírio. II. Pinto, Jesuino Arvelino.
III. Almeida, Marinei.

26-415871.0 CDD-808

Índices para catálogo sistemático:

1. Textos : Produção e literatura : Literatura 808

Livia Dias Vaz - Bibliotecária - CRB-8/9638

Coordenação da EdUFMT: Osvaldo Rodrigues Junior
Supervisão Técnica: Lucas Miguel Ribeiro de Castro
Revisão Textual e Normalização: Maria Celeste Saad Guirra
Diagramação & Projeto Gráfico: Kenny Kendy Kawaguchi

Editora da Universidade Federal de Mato Grosso
Av. Fernando Corrêa da Costa, 2.367
Boa Esperança. CEP: 78.060 - 900 - Cuiabá, MT.
Contato: www.edufmt.com.br
Fone: (65) 3313-7155

Sumário

APRESENTAÇÃO *8*

A CONSTRUÇÃO ROMANESCA EM HERANÇA, DE HILDA MAGALHÃES *14*
Gislei Martins de Souza Oliveira

O EFÊMERO E O REGISTRO NA POÉTICA DE LUCINDA PERSONA *29*
Judikerle Pereira de Oliveira
Célia Maria Domingues da Rocha Reis

DUNGA RODRIGUES: AMÉLIA QUE ERA MULHER DE VERDADE *39*
Maria Elizabete Nascimento de Oliveira

PERSONAGENS, SENTIDO E CONSTRUÇÃO EM NARRATIVAS DE TEREZA ALBUES *64*
Madalena Aparecida Machado
Marisa Martins Gama-Khalil

A RESISTÊNCIA DA IDENTIDADE FEMININA NO CONTO "A REBELIÃO DE MAGNÓLIA", DE TEREZA ALBUES *87*
Luciane Ferreira
Jesuino Arvelino Pinto
Andreia Mineto de Paula

ELEMENTOS IDENTITÁRIOS E DE REPRESENTATIVIDADE DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA NARRATIVA CABELO RUIM?, DE NEUSA BAPTISTA PINTO *112*
Adrieli Teixeira
Genivaldo Rodrigues Sobrinho
Ana Claudia Servilha Martins Poleto

O CULTIVO DA PALAVRA EM "POÉTICA RURAL", DE MARILZA RIBEIRO **138**
Talita Cristina Bandeira de Figueiredo
Celia Domingues Reis
Vinicius Carvalho Pereira

ENTRE A ARTE E O CORPO: UMA ANÁLISE REGENERATIVA DA POÉTICA DE LUCIENE CARVALHO **155**
Jorge Augusto dos Santos Barbosa
Marinei Almeida

CONFIGURAÇÕES DO CORPO EM NOJO (2020), DE DIVANIZE CARBONIERI **176**
Adriana Lins Precioso
Aline Cardoso Mota de Assis

A MULHER SELVAGEM NA POÉTICA DE MARLI WALKER **192**
Rosana Rodrigues da Silva
Andressa Evellyn de Freitas Haddad

MARLI WALKER E A INSURGÊNCIA POÉTICA NA LITERATURA FEMININA EM MATO GROSSO **212**
Suzely Ferreira da Silva
Edson Flávio Santos

A PERDA DA INOCÊNCIA E A ESCRITA SENSORIAL EM "TRÊS CONTOS", DE PATY WOLFF **228**
Kylz Marielly Souza Meireles

SOBRE OS ORGANIZADORES **242**

SOBRE OS AUTORES **245**

APRESENTAÇÃO

Este livro é resultado de um projeto que visa reunir textos que abordem a produção literária, tanto em versos como em prosa, de mulheres que escreveram e/ou escrevem em Mato Grosso. Um fator nos direcionou a este projeto: o empenho em fortalecer a fortuna crítica das autoras que produzem no Estado e, por conseguinte, combater o apagamento sistêmico das mulheres, particularmente das mulheres negras, da historiografia literária brasileira que se estrutura em Mato Grosso.

Diversos são os livros que se dedicam a debater a produção literária no Estado. Contudo, poucos são os que se destinam, exclusivamente, a dar ênfase às mulheres como poetas e/ou autoras de ficção em prosa. Apesar de ser diminuta essa produção, há livros que merecem destaque, como, por exemplo, o de Laís Costa, publicado em 2018, cujo título é *Feminismo nas crônicas da revista A violeta (1916-1937)*. Outro livro que merece menção é o de Marli Walker, publicado em 2021, intitulado de *Mulheres silenciadas e vozes esquecidas: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso*.

Mencionar a produção de Lais Costa e de Marli Walker é relevante, pois demonstra que o livro que estamos organizando não é pioneiro, mas se coloca ao lado das produções mencionadas, a fim de fortalecer, conforme mencionado, a fortuna crítica das autoras que produzem no Estado.

O livro *A produção literária de mulheres em Mato Grosso* é constituído por doze capítulos. O primeiro, intitulado "A construção romanesca em *Herança*, de Hilda Magalhães", elaborado por Gislei Martins de Souza Oliveira, teve como objetivo analisar a configuração romanesca de *Herança* (1992), com o intuito de compreender a posição assumida pela narradora no que diz respeito aos elementos multifacetados da festividade carnavalesca. A pesquisadora, a partir da leitura crítica, constata que a narradora carrega em si a ambiguidade presente na figura do clown e, por isso, revela uma

subjetividade fragmentada que influencia sua forma de narrar, portanto, a construção do romance.

O segundo capítulo, "O efêmero e o registro na poética de Lucinda Persona", de Judikerle Pereira de Oliveira e Célia Maria Domingues da Rocha Reis, analisa dois poemas de Lucinda Persona, “Infinito seria” (Ser Cotidiano, 1998), e “Traços” (Tempo comum, 2009), na perspectiva do efêmero, observando-se a complementaridade entre a brevidade, o banal e o seu oposto, a permanência, e entre a memória e o hábito; e do registro, a presentificação como estratégia de construção de um presente eterno.

"Dunga Rodrigues: Amélia que era mulher de verdade", de Maria Elizabete Nascimento de Oliveira, constitui o terceiro capítulo. Nele a autora apresenta um sucinto esboço da figura feminina na produção historiográfica e literária de Maria Benedita Deschamps Rodrigues (1908-2002), conhecida como Dunga Rodrigues, uma das mulheres pioneiras na difusão da cultura no Estado de Mato Grosso. A pesquisadora focaliza a luta pela emancipação da mulher em diversos setores da sociedade apresentados por Dunga Rodrigues. Ademais, destaca-se na produção da autora a ruptura com o ideário e os paradigmas patriarcais, ao apresentar os primeiros passos da mulher, especialmente da cuiabana, não deixando, porém, de ironizar sua situação subalterna, mesmo no século XX, por meio do conto Descoberta do século (2000), que exibe uma Amélia motorizada, destacando a condição da mulher mediante o progresso que alterou seus modos de vida e reforçou sua condição subalterna e submissa, com a contribuição dos novos aparatos tecnológicos

No quarto capítulo "Personagens, sentido e construção em narrativas de Tereza Albues", elaborado por Madalena Aparecida Machado e Marisa Martins Gama-Khalil, no qual as pesquisadoras apresentam uma interpretação da obra literária da escritora mato-grossense Tereza Albues, especificamente o romance *O berro do cordeiro em Nova York* e o conto “Buquê de línguas ”. O objetivo do texto é compreender os traçados estéticos dos textos em questão

pelo viés de Wood (2012) e Palmer (2004), mais detidamente em relação à construção de seus personagens, vistos teoricamente em Barthes (1986), Greimas (1973) e Reis (2015). Os seres ficcionais, graças ao engenho da arte literária da escritora, são cheios de vida e provocadores de sentidos, sobre os quais as pesquisadoras trabalham o conceito de errância pelo olhar teórico de Blanchot (2011), Deleuze & Guattari, (2021).

O quinto capítulo também é destinado à produção literária de Tereza Albues. Ele é intitulado de "A resistência da identidade feminina no conto *A rebelião de magnólia*, de Tereza Albues", elaborado por Luciane Ferreira, Jesuino Arvelino Pinto e Andreia Mineto de Paula. O objetivo do texto é analisar a presença feminina na sociedade patriarcal, a partir da protagonista do conto "A Rebelião de Magnólia", um dos textos da coletânea *Buquê de línguas* (2008), da autora em destaque, com o intuito de demonstrar a resistência da identidade feminina pós-moderna, por meio de uma narrativa mítica e intimista, construída pelo gênero textual diário.

"Elementos identitários e de representatividade da cultura afro-brasileira na narrativa *Cabelo ruim?*, de Neusa Baptista Pinto", de Adrieli Teixeira, Genivaldo Rodrigues Sobrinho e Ana Claudia Servilha Martins Poleto, constitui o sexto capítulo da obra. Os autores apresentam uma análise da obra de Neusa Baptista Pinto Cabelo ruim? (2020), evidenciando, principalmente, a experiência das personagens Bia, Tatá e Ritinha. O foco recai sobre a aceitação da estética negra e a valorização do cabelo crespo como símbolo identitário. Desse modo, os autores promovem um diálogo sobre identidade, memória e cultura afro-brasileira no campo da literatura infantojuvenil.

O sétimo capítulo foi elaborado por Talita Cristina Bandeira de Figueiredo, Célia Domingues Reis e Vinicius Carvalho Pereira, cujo título é "O cultivo da palavra em Poética rural, de Marilza Ribeiro". Nele, os autores analisam o poema "Poética Rural", problematizando o processo da escritura de poesia. O poema se

constitui como um exercício metalinguístico, no qual o labor da criação poética é apresentado como metáfora do trabalho rural. Por meio da análise dos aspectos formais que conferem sentidos ao texto e com o suporte da semiologia literária, os autores demonstram como o poema reflete os conceitos de morte do autor, a polissemia da linguagem poética e a literatura como trapaça na língua, caros ao pós-estruturalismo francês.

O oitavo capítulo, "Entre a arte e o corpo: uma análise regenerativa da poética de Luciene Carvalho", é de autoria de Jorge Augusto dos Santos Barbosa e Marinei Almeida. No texto em questão, os autores apresentam um estudo, a partir de uma concepção estético-conceitual da literatura da escritora brasileira Luciene Carvalho, investigando a relação entre a arte e o corpo, por meio de uma perspectiva regenerativa. A pele, nesse contexto, configura-se como um território de inscrição poética, evidenciando que a escrita não apenas narra. Além disso, delineia o corpo em sua totalidade, do visível ao subcutâneo. A percepção emerge, a partir da noção de duplo presente na linguagem, ou seja, na tensão entre tempo e espaço, em que a estrutura textual evoca um tecido vivo que permeia a interioridade do poema. Os pesquisadores analisam dois poemas: “Queloide”, do livro Ladra de flores (2012), e “Tatuagem”, de Teia (2000), com o objetivo de observar uma expressão regenerativa na textualidade, articulando reflexões filosóficas, históricas, estéticas e fisiológicas.

O nono capítulo, "Configurações do corpo em *Nojo* (2020), de Divanize Carbonieri", de Adriana Lins Precioso e Aline Cardoso Mota de Assis, tem como objetivo evidenciar, a partir da obra mencionada, de que forma o corpo feminino e o corpo do texto metaforizam os valores e os dilemas da estética da pós-modernidade.

"A mulher selvagem na poética de Marli Walker", de Rosana Rodrigues da Silva e Andressa Evellyn de Freitas Haddad, constitui o décimo capítulo. No texto em questão, as autoras analisam o arquétipo feminino na obra poética *Jardim de ossos* (2020), de Marli Walker, com base nos estudos da psicóloga junguiana Clarissa

Pinkola Estés, que, nos contos da obra "Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem" (2018), desenvolve narrativas acerca da natureza selvagem feminina que determina a força contida em cada mulher. As autoras argumentam que Marli Walker cria imagens poéticas que dão vazão à mulher guerreira, trazendo à tona o despertar da loba adormecida. Seus versos segredam a confissão do estranhamento de si mesma, seguido pelo reconhecimento libertador, figurados poeticamente pela ancestralidade, em imagens de ossos e flores.

O capítulo subsequente, o décimo primeiro, também se ocupa de analisar a produção de Marli Walker. Ele tem como título "Marli Walker e a insurgência poética na literatura feminina em Mato Grosso", elaborado por Suzely Ferreira da Silva e Edson Flávio Santos. O objetivo dos autores é analisar a produção literária e crítica de Marli Walker, com ênfase nas estratégias discursivas que evidenciam a construção de uma poética feminina insurgente no contexto mato-grossense. Para isso, utilizam como corpus as seguintes obras: Pó de Serra, Apesar do Amor, Jardim de Ossos, Coração Madeira e Mulheres Silenciadas e Vozes Esquecidas. Eles buscam, ainda, discutir o modo como a autora tensiona os limites entre tradição e inovação, memória e resistência, subjetividade e território.

Por fim, o último capítulo, o décimo segundo, "A perda da inocência e a escrita sensorial em Três contos, de Paty Wolff", de Kylz Marielly Souza Meireles. Nele a autora analisa os contos “Cítrica mexerica”, “Manga verde com sal” e “Melado com farinha”, de Paty Wolff, publicados na revista *Ruído Manifesto* (2020), buscando compreender como a perda da inocência é representada nas experiências de infância e juventude negras. A leitura parte da compreensão de que o corpo, o alimento e o espaço doméstico funcionam como metáforas sensoriais que evocam memórias de dor, desejo e resistência. Os sabores da mexerica, da manga e do melado, associados a gestos cotidianos, marcam trajetórias atravessadas por amadurecimento precoce, violências simbólicas e afetos interrompidos.

Por fim, a autora reconhece que a escrita de Paty Wolff desestabiliza a colonialidade do saber e reinscreve a infância e a juventude negras como sujeitos literários, recusando o silenciamento e afirmando outras formas de existência.

Com este preambulo, é possível observar que reunimos, na obra, autoras que produziram em Mato Grosso, tanto no século XX quanto no XXI, algumas delas com certo reconhecimento no meio acadêmico e outras que estão conquistando algum espaço. Esperamos que o esforço empreendido possa contribuir, de forma significativa, para ampliar e, além disso, consolidar os estudos relacionados à literatura produzida por mulheres no Estado de Mato Grosso.

Os organizadores.

A CONSTRUÇÃO ROMANESCA EM *HERANÇA*, DE HILDA MAGALHÃES

Gislei Martins de Souza Oliveira

"Como se vozes humanas
enfim cantassem a capacidade de
prazer que era secreta em mim.
Carnaval era meu, meu."

(Clarice Lispector, 1998)

Contemplamos o estudo do romance Herança, publicado em 1992, pela romancista, historiadora e crítica literária Hilda Magalhães, que, segundo nossa perspectiva, traz em seu bojo o questionamento sobre a linguagem e, acima de tudo, o lugar do escritor no cenário de seu tempo. Trata-se de uma obra bastante intrigante que apresenta como pano de fundo a técnica do desfile carnavalesco, a fim de estruturar sua composição narrativa. Assim, acreditamos que a figura do criador/escritor literário ganha uma nova acepção, no momento em que Magalhães a assemelha ao multifacetado protagonismo exercido pelos diversos elementos constituintes do espetáculo carnavalesco, a saber: Comissão de frente; Mestre-sala e Porta-bandeira; Baianas; Bateria; Puxador; Passistas; Velha Guarda; Ala; Carnavalescos; Samba-enredo; Enredo; Fantasias; e Alegorias. Observamos ainda que o romance da autora mato-grossense se orquestra em treze blocos, tal qual os componentes do desfile de samba, que se diversificam pela temática.

Célia Maria Reis (2008) foi uma das primeiras estudiosas a aprofundar o olhar sobre o romance de Hilda Magalhães em um cenário no qual os critérios de definição do cânone precisavam ser revitalizados, no intuito de abarcar a diversidade que constitui o ser da linguagem que atravessa a formação do nosso povo. No

argumento de Reis, *Herança* (1992) propõe uma reflexão sobre o conceito de arte moderna:

> Em face disso, cria personagens que provocam a dialética entre estruturas vigentes degradadas, incapazes de concretizar os ideais, os conceitos que prega, e um olhar para novas estruturas, ainda em estado de fervura, às quais eles se acham vinculados. Daí emerge uma ironia refinada, que propõe e ultrapassa o ponto de vista dos personagens, como a discussão, arrolada na narrativa, que trata das condições de criação e valorização de literatura, a inventividade e a opção vigilante, literatura e não-literatura, articulação entre ato estético e ato humano. (Reis, 2008, p. 1).

O ponto de vista construído por Reis tem ressonância no prefácio à primeira edição de Herança, escrito em 1991 por Maria Lucia Poggi de Aragão. Nele, encontramos diversas analogias do romance de Magalhães com a Antiguidade Clássica Ocidental, dando ênfase ao questionamento segundo o qual a narradora de *Herança* se transmutaria nas figuras míticas de Sísifo ou de Pandora. Não sabemos exatamente se há uma resposta, mas, a priori, podemos considerar quão profundo vai se tornando o amálgama entre identidades fragmentadas que, em coro carnavalesco, trazem à tona a dimensão multifacetada da obra da autora mato-grossense.

Outro trabalho que relaciona *Herança* ao universo mitológico trata-se da dissertação de mestrado defendida, em 2007, por Cláudia Lúcia Landgraf Pereira Valério da Silva. A pesquisadora analisa o mito da harmonia dos plurais, na obra de Magalhães, com o fito de evidenciar como o carnaval, em seu formato ritualístico, possibilita a metamorfose de elementos díspares na unicidade do samba. Sendo assim, uma das características mais marcantes do carnaval seria a confluência dos múltiplos traços culturais do povo brasileiro durante o perfilar das escolas no sambódromo. Nesse sentido, Silva (2007)

se apoia no conceito bakhtiniano de carnavalização, para estabelecer o modo pelo qual a obra de Magalhães almeja elucidar as vozes contrastantes que se harmonizam na trama romanesca.

De fato, o carnaval constitui uma arena de disputas pelo poder na qual vários sujeitos buscam seu "lugar ao sol". Para Luiz Felipe Ferreira (2005), o carnaval possui uma estrutura composta pelas redes de relação entre os sujeitos e os objetos representativos da festividade. Assim sendo, o autor pondera sobre a organização carnavalesca que, no seu argumento, "[...] gera ininterruptamente (em graus diferentes, de acordo com o caso) incertezas, ambivalências, transgressões e resistências e, portanto, uma contínua renovação" (Ferreira, 2005, p. 22). Propondo uma retomada histórica, Ferreira aponta a existência do diálogo entre as manifestações de cunho popular e a cultura da elite dominante, já que o carnaval constitui uma festa que amalgama as diversas classes sociais, mesmo que ainda haja um distanciamento entre elas.

Nesse tocante, propomos a seguinte indagação: o que seria, por sua vez, o carnaval, se não a transmutação do eu em alteridade completa? O imaginário do carnaval construído ao longo da história, principalmente no Brasil, traz a ideia de subversão, já que possibilita ao sujeito se libertar das amarras da vida cotidiana e experimentar outra identidade a partir do ato de se fantasiar. Muitos veem a festividade como algo profanador, numa espécie de retomada do mito de Dionísio. O riso e a irreverência presentes no carnaval trazem a convivência dos opostos: eu e alteridade, realidade e fantasia, coletivo e individual, entre outros. Nesse sentido, verticalizamos Herança, de Hilda Magalhães, a fim de compreender de que modo a incorporação do carnaval à estrutura romanesca é construída por meio da ambivalência presente no foco narrativo. Acreditamos que a narradora da referida obra assume o paradoxo constitutivo tanto do espetáculo carnavalesco, como também da principal figura protagonista do palco circense, a saber, o clown.

Já no primeiro bloco, intitulado "Área de concentração", temos a imagem do escritor Machado de Assis que aparece em sonho querendo estrangular a personagem alcunhada de novo poeta. Bastante inusitada, a cena vai se desenhando na oposição entre o novo e o velho poeta. Enquanto ao primeiro "[...] pesam-lhe os livros que não escreveu" (Magalhães, 1992, p. 21), ao outro "[...] os livros que escreveu, os prêmios que ganhou" (Magalhães, 1992, p. 22). Para essa balança não há equilíbrio, pois vemos que a narradora constrói uma teia discursiva na qual a oposição entre as duas concepções de poeta vai se tornando cada vez mais discrepante.

Ao velho poeta, o tema do reconhecimento vem à tona, mas somente quando já não mais conseguir levantar-se da cama: "Mais tarde ainda, quando estiver inerte, os olhos fechados, não poderá haver mais nenhuma tentativa de poesia. Então os jornais anunciarão numa coluna de miúdos mais uma vaga de imortal na Academia" (Magalhães, 1992, p. 27). Sendo assim, a condição atemporal da literatura também é trazida como representação da historicidade que acompanha o posicionamento do escritor acerca do exercício da profissão na sociedade de seu tempo. O poeta, ser à margem da sociedade, mesmo debatendo temas relevantes para o entendimento da condição humana, não tem vez ou voz e somente ganha reconhecimento, quando o passado se torna ruínas.

Labor poético e dom também constituem um paradoxo a ser compreendido na figura do novo poeta: "O poeta aproveita para fechar as cortinas. Sente fome. Por isso pega o saco de versos e vai ao açougue e oferece dois quilos de poesia por um pedaço de língua" (Magalhães, 1992, p. 28). O intercâmbio, além de enfatizar a indigência do artista na sociedade, ainda aponta para a função mercadológica da arte que rebaixa o deleite poético ao mero entretenimento. Se, outrora, o dom era visto como fator de criação, agora, a atividade poética traz o esmero e a argúcia do poeta na composição de seu corpus de trabalho. Essa discussão desemboca na imagem do indivíduo que,

diante do marasmo da televisão, tem sua vida interrompida pelo perfilar das escolas de samba:

> [...] E eu, por causa da mudez dos poetas e atendendo ao anúncio de precisa-se de narrador que saiba dançar a dança, que saiba cantar o canto [...], desde agora, em terra de tempos difíceis me faço Pandora e, na redondez da noite, faço-me rainha e, rainha, dona da festa: É preciso que todos venham. A grande Avenida encantada é o convite. Precisamos festejar! (Magalhães, 1992, p. 30).

Dissipando o abismo existente entre o velho e o novo poeta, surge uma terceira margem, Pandora, que, em oposição ao imaginário mitológico tradicional, traz felicidade e diversão ao povo, em contraste com um real marcado pela opressão e silenciamentos dos indivíduos. Uma figura que, por sua vez, adquire um caráter ambivalente e é relacionada pela narradora do romance *Herança* com outra personagem da mitologia, a saber, Sísifo. Aqui também a sentença não se refere àquela apregoada pela cultura grega, mas, sim, pela condenação ao prazer e à alegria, como observamos na epígrafe desse primeiro capítulo do romance: "Mas a festa [...]. Contagiante, transforma todos os que dele se aproximam em verdadeiros foliões" (Magalhães, 1992, p. 16). Outros seres mitológicos são mencionados em um misto de mascaramento e transmutação identitária que revela o foco narrativo dual assumido pela narradora, no decorrer de Herança.

Tal dualidade encontra-se não somente na figura da narradora, como também na ação mesma do romance que glosa os caracteres díspares do carnaval, permitindo ao sujeito experimentar a alteridade, sem deixar de ser si mesmo. Assim, acontece com a personagem Bárbara, que busca vestir sua fantasia carnavalesca de "folha-de-bananeira com bananas", enquanto uma criança ressona em um barraco de favela. Até chegar ao ponto de ônibus, várias

referências são feitas às situações inusitadas que acontecem na favela durante a festividade:

> Passam rapidamente perto do barraco-sede da Associação do Morro, a sua vizinha morta a facadas, isso ela viu, ouviu, mês passado. [...] No ponto de ônibus há uma grande algazarra. Uma baiana segura a sua saia como uma noiva, alegre, feliz. Uma jaca gigantesca palita os dentes. O ônibus multicolor fauna-flora chega em alarido efusivo de cores multimil- fauniflórios. Bárbara-banana e Preto-cabeça-de-onça entram e sentam-se à frente de dois enormes palitos de fósforo, um virgem, o outro já incendiando. (Magalhães, 1992, p. 32).

A miséria retratada na cena contrasta com a alegria de Bárbara e de seu parceiro que, por sua vez, vai se estender às personagens da favela, como também às que estão a caminho da Avenida. O cotidiano cruel e aterrorizante em que vivem os habitantes do Morro vai ser metamorfoseado com o efeito de banalização da felicidade oriunda do carnaval. A narradora, portanto, se acerca da materialidade narrativa e torna-se sujeito do processo de escrita, quando transubstancia a realidade com a fantasia. O mágico emana dos estrondos e da algazarra da escola de samba, durante sua apresentação no desfile carnavalesco: "E, como um milagre, a escola toda irrompe lá no início da avenida e o mito se refaz. Porque é tempo de emoção" (Magalhães, 1992, p. 35).

O capítulo seguinte recebe o título de "Bloco I – Ô abre alas que eu quero passar" e apresenta uma epígrafe que trata da definição do enredo de uma escola de samba. Há, ainda, a prévia do que acontece nas arquibancadas do sambódromo, o que mostra um olhar da narradora que se lança para fora da narrativa. O espectador, ou mesmo leitor, também participa dos festejos e de todo o processo de metamorfose causado pela festividade carnavalesca. Aqui a trama ganha uma outra roupagem que trabalha com um viés memorialístico, pois faz o retorno ao passado da personagem Cinti, brincando com seu papagaio Rabicó.

Observamos o diálogo com a tradição literária, no momento em que vem à cena uma conversa de Cinti com o avô, como se fosse a Chapeuzinho Vermelho com o Lobo Mau. Mais uma vez observamos o diapasão narrativo quando o avô implora para comer o papagaio, já que tinha fome e, inclusive, havia comido o gato Goteira. O colóquio entre a neta e o velhinho é bastante interessante e mostra a insistência deles: "Então mato o bichinho e cozinho com mandioca, minha netinha..." (Magalhães, 1992, p. 41). Em meio a orações, o profano aparece com a definição do que seria a festa:

> Entrevista popular. O que é a festa?
> - 'É uma festa popular que reúne todo tipo de raça; é uma mistura de raças'.
> - 'É uma festa popular onde todos se divertem sem distinção'.
> - 'É uma festa pra todo mundo se divertir: branco, preto, pobre, rico, moço, todo mundo'.
> Sandra-Madalena, tonta em seu rodopio, tentando se situar, segura com força os dois bastões de aço que lhe servem de hastes. Cinti repetia o pedido:
> - Quero fazer xixi... (Magalhães, 1992, p. 43).

O processo de mascaramento típico da confraternização carnavalesca, empregado pela narradora de Magalhães para transmutar o cotidiano caótico em festa, pode ser relacionado ao método de caricatura próprio do teatro circense e que constitui a figura do clown. De acordo com Vilma Arêas (2005), a recorrência à tópica do clown, e, consequentemente, do circo, na literatura, é histórica, salientando que desde Musset até Flaubert, Jarry, Joyce, Picasso, etc., foi utilizada a fim de demarcar o lugar do artista na sociedade. Para a autora, o circo tem sua origem no universo da pobreza e situa seus primórdios no teatro medieval italiano com a commedia dell'arte, como também à imagem do "Arriliquim". Arêas evoca ainda que o traço basilar da figura do clown consiste na sua ambiguidade que seria extensiva ao próprio espaço do circo. A ação de fracassar, que está sempre presente na imagem

do clown, permite uma reflexão profunda sobre a natureza humana e a busca ininterrupta pela felicidade. Assim, a figura ambivalente do clown, ao misturar o trágico e o cômico do fracasso, permite apreender que a felicidade pode ser encontrada também em situações negativas.

No fragmento acima do romance em estudo, observamos que há uma tentativa de definir o que viria a ser o carnaval, na medida em que realça a pluralidade sociocultural presente na confraternização. A partir desse momento, a trama ganha caracteres oníricos, ao mesclar a história em que Cinti, Sandra e Luíza tentam fugir de casa e atravessam uma estradinha sem fim, como também passam agachadas por um curral. As personagens adquirem certa indistinção e a narradora enfatiza: "[...] o mito se refaz" (Magalhães, 1992, p. 44). Nessa empreitada, elas acabam retornando ao lugar de origem e outras figuras aparecem enredadas, como em uma aparição: "O asfalto, o cãozinho, o lobo, Rabicó, o gadame, aquele homem-onça, aquelas pessoas bicho-árvores ulalando" (Magalhães, 1992, p. 45). Além dessas, outra personagem que ressurge é o velho poeta e por ele Sandra samba e festeja.

O segundo bloco intitula-se "Onde está meu tamborim?" e compõe-se de duas epígrafes. A primeira refere-se à descrição da bateria, enquanto a outra cita o nome de cada sujeito com seu instrumento. Esse capítulo trata da história de Nice, uma bailarina que se atrapalha com os preparativos para a sua apresentação. A todo o instante, essa personagem procura por suas sapatilhas, sem encontrá-las, o que causa maior desconforto para ela. A demora para o início do balé coaduna com a reflexão que ela faz sobre o amor por Raul. Assim, fica evidente também a menção ao clássico do balé mundial "O lago dos Cisnes", que foi estreado pelo teatro Bolshoi em 1877, na Rússia. Mais uma vez é possível evidenciar o diálogo que a narradora procura estabelecer com a tradição, numa tentativa de alçar o romance a um patamar mais elevado.

Acreditamos que Magalhães recorra a uma vasta gama de procedimentos narrativos, no intuito de evidenciar o novo lugar que a literatura produzida em Mato Grosso assumiu, a partir do

século XX, com a expansão econômica e a integração efetiva do estado às demais regiões brasileiras. Em Literatura e poder em Mato Grosso (2002), Magalhães investiga as relações de poder registradas na literatura do nosso estado na tentativa de elucidar o itinerário que levou à consolidação dessa manifestação cultural. Sendo assim, a autora sinaliza de que modo o surgimento de grêmios literários e jornais, no começo do século XX, foi crucial para promover o debate em torno da literatura.

Além disso, a pesquisadora destaca como, a partir de 1950, Mato Grosso foi inserido nos programas de ocupação do centro-norte do país que, implementados pelo governo de Getúlio Vargas, recebeu grande contingente de migrantes. Com isso, não apenas os centros urbanos se expandiram, como também aumentou o número de escolas e universidades. Um ponto delineado por Magalhães (2002) nessa obra refere-se ao desconhecimento da comunidade acadêmica em relação à produção literária do estado. Por mais que essa realidade esteja ultrapassada nos dias atuais, já que a Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), a Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) e o Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT) trabalharam para reverter esse quadro, observamos que o conhecimento da literatura produzida em Mato Grosso ainda está restrito a uma parcela da população que se compõe de estudantes e universitários.

Magalhães, portanto, além de ser referência na construção de um repertório de crítica literária no estado, ainda buscou fazer com que sua produção romanesca, mais especificamente com a obra Herança, pudesse contribuir para o enriquecimento das novas tendências de escrita na modernidade. Por esse motivo, podemos dizer que a autora não buscou tratar apenas de assuntos limitados à região mato-grossense, mas principalmente de uma tópica quase universal: a subjetividade fragmentária que emana do carnaval. Isso explica, ainda, o título da obra que mostra como a nossa literatura também se insere no patrimônio nacional e que, por sua vez, precisa ser perpetuada pelas gerações vindouras.

Nesse sentido, o terceiro bloco, denominado "Desenredo", traz a personagem Luíza com os seus conflitos cotidianos, bem como outras figuras desconhecidas do leitor: tio Agenor, Paulo, Iracema e Gigi. Todas as cenas são intercaladas com as imagens alegóricas do carnaval com seus foliões. A vida monótona tem a possibilidade de ser transformada com a alegria trazida pela festa e, assim, Luíza tenta escapar dos próprios pensamentos: "Mas, apesar de tudo, essa sequência de coisas fatais tinha uma alegria clara, suave e sublime. Viver é assim. E pagamos com a vida, a aventura de viver" (Magalhães, 1992, p. 60). Muitas são as reflexões feitas por ela até o porvir com a narração do nascimento de Iracema, o que enfatiza não somente uma perspectiva genealógica, como também realça a importância da fantasia para escapar aos percalços da vida.

O próximo capítulo traz a figura de Beatriz, que encontra ressonância na personagem de nome homônimo da obra *A Divina Comédia*, escrita por Dante Alighieri no século XIV. A Beatriz de *Herança* (1992) também encontra em seu caminho admiradores de toda sorte, que são denominados pela narradora como Virgílios. Aqui a narradora encena a epifania de Beatriz com os seus questionamentos sobre as ações dessa personagem. A passagem final é tão enigmática quanto a própria Beatriz, que se tornará protagonista de si mesma, ao deixar o poeta em estado contemplativo: "Beatriz não o ouve. A coroa de doze estrelas, a serpente sob os pés, o talhe de esfígie, mulher-mármore, mártir-mãe. A avenida escorre por todos os lados" (Magalhães, 1992, p. 68). Mais uma vez, um elemento da festividade carnavalesca aparece com o objetivo de dinamizar a narrativa.

Os recursos narrativos empregados em *Herança* (1992) muito contribuem para o entendimento de que a narradora tematiza ainda a própria ideia de produção ficcional e, consequentemente, a crise do ato criativo instaurada na literatura moderna. Para tanto, retomamos o pensamento de Theodor Adorno (2003), que trata a respeito da posição do narrador no romance contemporâneo. O autor acredita que o foco narrativo do romance tradicional sofreu uma transformação

profunda que teve como marco o surgimento da imprensa e os meios da indústria cultural, sobretudo o cinema. Adorno também compactua com a perspectiva benjaminiana de que a perda da experiência na modernidade resultou na desintegração da identidade e, portanto, da narração de um mundo administrado por uma voz diegética. Desse modo, as novas formas de narrar criadas por autores, como Joyce, Kafka, Proust, dentre outros, apagaram a ilusão de realidade e renunciaram às convenções da representação.

Vemos, assim, que a própria narradora de *Herança* (1992) tem consciência disso, ao sempre retomar a figura do poeta, ou, até mesmo, do escritor: "O escritor bate palmas para as suas crianças, fora ou dentro de uma folha de papel" (Magalhães, 1992, p. 74). Ainda, delega a todo o instante o ato narrativo às mãos do leitor que precisa construir por si só seu percurso interpretativo, a fim de unir os diversos estilos entrelaçados no romance da escritora mato-grossense. Nesse processo de leitura também é preciso mobilizar diferentes fios memorialísticos não apenas da história de Mato Grosso, mas, principalmente, da nacional. Isso pode ser visto na referência aos processos migratórios, no momento em que a narradora retoma a infância da personagem Jovelino, na cidade de Santa Mônica, no Paraná. Essa referência encontra-se no bloco quinto, que se intitula "Salve, lindo pendão da esperança", no qual a epígrafe mais uma vez descreve duas figuras da festividade carnavalesca, a porta-bandeira e o mestre-sala.

Contudo, a porta-bandeira da história narrada nesse capítulo é um homem chamado Jovelino, que, na escola primária, sofre com os castigos e opressões da professora e colegas. Sandra também surge com tanto medo de ser repreendida pela diretora a ponto de nem "poder ao menos respirar" (Magalhães, 1992, p. 75). Em contraste com essa espécie de ditadura disciplinar, o carnaval finaliza o capítulo, a fim de propiciar um escape a esse massacrante cotidiano. Aqui a liberdade torna-se signo e a porta-bandeira reluz na avenida:

> A coroa de esmeraldas, o rico vestido em cíntila de ouro e diamantes, a porta-bandeira deslizando no meio da avenida, bailarina de caixa de música, a bandeira desfraldando livre e soberana, de vez em quando batendo de leve e muito rápido no rosto do contra-mestre: tap... tap... tap... (Magalhães, 1992, p. 79).

Musicalidade, sons e estampidos ressonam da obra de Magalhães em um misto narrativo que também congrega: folguedos populares (como o Caruru de Cosme e Damião encontrado no capítulo sexto); referências literárias nacionais (Machado de Assis no bloco nono; Mário de Andrade, no décimo); e, ainda, acontecimentos históricos (a copa de 90 presente no nono capítulo). Esses são apenas exemplos de pluralidade ficcional construída em *Herança* que irão desembocar na mescla de narrativa e escrita poética configurada no bloco décimo, no qual a narradora projeta diversos poemas com conteúdos e estilos diversificados. A dicotomia entre o velho e o novo poeta vai ser retomada no capítulo onze, intitulado "Poeta em bronze":

> O novo poeta, enfastiado, vira-se para trás e cospe na cidade, no escuro, como se quisesse mudar de página. O velho poeta levanta-se trêmulo, os dedos apertando até não mais poderem a sua bengala, o rosto convulsionado, os olhos turvos. A estátua. O velho poeta, com um nó na garganta, observa aqueles pés enormes, tinha-os feito mesmo tão grandes assim? (Magalhães, 1992, p. 237).

Esse fragmento é bastante significativo do processo de transição que ocorreu no bojo da formação da literatura em Mato Grosso que, nas palavras de Franceli Aparecida da Silva Mello (2003), foi marcado por forças progressistas e conservadoras. Isso porque, conforme aponta a pesquisadora, não houve uma política de fomento e incentivo às artes literárias no estado, que ainda se debatem com

a deficiência dos meios de publicação. Em outra abordagem crítica, Hilda Magalhães (2001) aponta que houve um atraso, por assim dizer, para a introdução de novos estilos de escrita, como o Modernismo, por exemplo, que até meados dos anos 50 não havia sido incorporado por muitos intelectuais da região. Então, percebemos que a obra Herança, de algum modo, resgata uma problemática que esteve no bojo do debate em torno da produção literária em Mato Grosso.

O décimo segundo capítulo do romance de Magalhães traz a marchinha de carnaval "Ô abre alas que eu quero passar" e, ainda, uma advertência ao leitor para que seja cantada: "O leitor deve imaginar um grande coro, a voz uníssona e uma grande praça celestial da paz, em paz" (Magalhães, 1992, p. 243). O efeito dialógico com o leitor mostra-nos uma posição paternalista da narradora, que mais uma vez se mascara para encenar um foco narrativo múltiplo. Já o último bloco, "Gente em apoteose", retoma a querela entre o velho e o novo poeta que, conjuntamente, irão restaurar o mito dos plurais:

> O fim da alegoria é o começo da emoção. A festa vai começar nas horas redondas do tempo. Confraternização de aprendizes. E as pessoas se abraçam, Luíza, Ulisses, Beatriz, Iracema, Moacir, Capitu, Lóri, dianas, apolos, júpiteres, primeira vez se vendo, chineses renascidos em vitória. Na noite estranha, surreal quanto a própria terra, a harmonia dos plurais. Festejar é o destino de todos. O canto, a felicidade, é o nosso fim. (Magalhães, 1992, p. 252).

O discurso final da narradora pretende, portanto, celebrar a literatura, de modo a resgatar a identidade brasileira, a fim de inserir a própria obra no cenário nacional, conjugando personagens exponenciais da literatura do país. O desejo de integração perpassa a história da literatura brasileira, desde a proclamação da Independência, quando urgiu a necessidade de apagamento dos conflitos oriundos da colonização. Nessa reconstrução do passado, a tradição e a cultura

foram reinventadas como bem o faz Magalhães na obra Herança. Devemos ressaltar, desse modo, a constante intervenção do "outro" tanto para a construção do ser mato-grossense quanto para realizar essa inserção do estado no conjunto do país.

Nesse tocante, Olga Maria Castrillon-Mendes (2020) afirma que a literatura produzida por Visconde de Taunay (1843-1899) teve papel crucial para o processo de constituição da nação, inclusive na forma particular como Mato Grosso influenciou a ficção brasileira:

> Em meio aos mecanismos históricos de circulação externa, Mato Grosso contribuía para legitimar um discurso sobre o Brasil, desta feita, o Brasil mais interior, de certa forma desconhecido e vilipendiado, ora determinando a história desses processos, ora mostrando os apagamentos da memória existente. Um complexo de formação, vinculado à tradição herdada que remonta há séculos de entradas, bandeiras, aprisionamento e submissão de índios e negros, ocupação e devastação de terras, olhares estrangeiros de viajantes de todas as partes do mundo, criando estereótipos e (pre) conceitos. (Castrillon-Mendes, 2020, p. 166).

Sendo assim, relacionamos o argumento acima com o modo pelo qual Magalhães estrutura a matéria de composição do romance *Herança* (1992), trazendo luz à universalidade de conceitos mobilizados pela imagética carnavalesca e que atuam na construção dos sentidos envoltos na identidade do ser mato-grossense. Ao assumir diversas posições no discurso literário, a narradora desterritorializa o imaginário localista do estado, ao introduzir a tópica da identidade voltada a elementos (mascaramento, mistura, felicidade, tristeza, etc.) que tocam o ser humano, de um modo geral. De modo bastante particular, observamos como a narradora carrega em si a ambiguidade presente na figura do clown, revelando uma subjetividade fragmentada, em virtude de seu modo de trabalhar a

matéria narrada, a saber, a construção do próprio romance. Com esse recurso, a narradora transita entre diversos temas que, de uma forma ou de outra, estão atrelados à temática maior que seria a diversidade cultural que circunda a identidade brasileira, como também o lugar do escritor na sociedade.

Referências

ADORNO, Theodor. *Notas de Literatura I.* São Paulo: Editora 34, 2003.

ARÊAS, Vilma. O sexo dos clowns. *Revista Tempo Brasileiro,* Rio de Janeiro, n. 104, 1991. Disponível em: https://lfilipe.tripod.com/Vilma3.html. Acesso em: 23 fev. 2022.

CASTRILLON-MENDES, Olga Maria. *Matogrossismo: questionamentos em percursos identitários*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

FERREIRA, Luiz Felipe. *Inventando Carnavais: o surgimento do carnaval carioca no século XIX e outras questões carnavalescas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

LISPECTOR, Clarice. Restos de Carnaval. In: LISPECTOR, Clarice. *Felicidade Clandestina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MAGALHÃES, Hilda G. D. *Herança*. Goiânia: Gráfica de Goiás, Cerne, 1992.

MAGALHÃES, Hilda G. D. *História da literatura de Mato Grosso: século XX*. Cuiabá: Unicen Publicações, 2001.

MAGALHÃES, Hilda G. D. *Literatura e poder em Mato Grosso*. Brasília: Ministério da Integração Nacional / Universidade de Brasília, 2002.

MELLO, Franceli Aparecida da Silva. *Elementos para uma história da literatura em Mato Grosso*. Polifonia, Cuiabá: EdUFMT, n. 6, p. 19-31, 2003.

O EFÊMERO E O REGISTRO NA POÉTICA DE LUCINDA PERSONA

Judikerle Pereira de Oliveira
Célia Maria Domingues da Rocha Reis

Introdução

A poética de Lucinda Persona tem como predominância as temáticas do efêmero e as relações entre a memória e o tempo. O eu lírico desloca o olhar para as sutilezas da rotina, para as atividades domésticas, para as pequenas interferências da natureza em sua vida, para o cuidado de si, tornando o efêmero significante e registrando-o em versos.

Destacar os conceitos acerca do efêmero e do registro, uni-los numa análise sob a regência de versos, pode parecer algo insípido, no entanto, encontramos valor nisso, considerando que Lucinda Persona transpõe os limites da cronologia linear e brinca com as temporalidades. Essa articulação nos conduz ao conhecimento, no âmbito da arte lírica, de modos de vida do homem pós-moderno, com seus problemas e felicidades.

O cotidiano e o registro

Os poemas de Lucinda Persona, "Infinito seria" (1998, p.17) e "Traços" (2009, p.22), selecionados para esta análise, ao contrário do movimento natural de registro do memorável (Seligmann-Silva, 2016), tratam do que é comum, da rotina, mas nos tiram da mecanização da vida pós-moderna e nos convidam a refletir a respeito da vivência dos pequenos prazeres: a chuva caindo, o movimento das folhas que caem com o vento.

Infinito seria

Logo cedo
-no início do expediente-
Uma desordem:
O vento exagerou
no exercício da função

(talvez seja melhor usar
essa linguagem burocrática).
Foi de repente
que o vento se tornou
mais forte e frio
cinzento e formal.
Ele se tornou mais vento
e mais vibrantes as suas fibras.

Aturdidas, as árvores se prepararam
para a perda das folhas. Cada folha
teve um espanto antes da queda.

Ora, as folhas no chão
fixam uma velha realidade
fato comum entre os demais fatos
não é questão que possa interessar a todos.

Infinito seria este relato
amontoado triste de folhas
como palavras derrubadas pelo vento.

Infinito seria este choro
porém
quero evitar tal excesso.
(Persona, 1998, p. 17)

A relação de complementaridade entre o que se coloca no campo visual do eu lírico e o seu registro se mostra em tema e nos próprios versos, metalinguísticos, quando diz que a queda das folhas

e o seu estar no chão não é algo que interesse a todos, e faz analogia entre o poema, apresentado segundo o gênero do "relato", e um "amontoado de folhas". A matéria para a constituição da poesia é aquela normalmente não percebida ou lembrada. Pelo artifício da imagem, a matéria é "presentificada" (Paz, 1982, s/p), todavia a queda das folhas é uma consequência da ação do vento, que "exagerou/ no exercício de sua função", expressão incomum empregada para a situação, mas que se aproxima mais do que o eu lírico quer dizer, na sua dificuldade de encontrar os termos mais apropriados. "Como no momento da percepção", diz Paz, o objeto nos é dado com "suas qualidades contrárias", a imagem busca reproduzir o momento da percepção e, "no ápice, o significado" (1982, p. 132):

> [...] o vento se tornou mais forte e frio
> cinzento e formal.
> Ele se tornou mais vento
> e mais vibrantes as suas fibras.
> (Persona, 1998, p. 17)

O eu lírico personifica a natureza, incorpora-a ao expressar o seu sentimento de susto e espanto. "O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria." (Paz, 1982, p.132)

> Aturdidas, as árvores se prepararam
> para a perda das folhas. Cada folha
> teve um espanto antes da queda.
> (Persona, 1998, p. 17)

Com esse movimento temos uma suspensão do tempo, tanto no sentido de rompimento com o conjunto contínuo que compõe o cotidiano, pela evidência de uma pequena parcela sua, insignificante, quanto em relação a sua "presença", no aspecto extratextual, capaz de operar de maneira diferente a cada releitura (Paz, 1982, p. 348).

O registro do instante de um eu lírico atual, fixado pelos versos no poema, possibilita-nos tecer considerações sobre outros usos contemporâneos do tempo.

No livro *Tempos Líquidos* (1997), Zygmunt Bauman expõe uma série de questões sobre a vida contemporânea. Ele destaca fatores perceptíveis da passagem da modernidade, que classifica como "sólida", quando se tinha alguma certeza sobre as coisas, para uma pós- modernidade, que denomina "líquida", com as fronteiras diluídas, como a separação entre o poder e a política, a redução da responsabilidade do Estado em relação ao bem-estar individual, social, que tornam fracas e instáveis as bases sobre as quais se sustenta a sociedade, o que impede as pessoas de refletir e planejar suas vidas a longo prazo. Com isso, a base solidária que arregimenta o coletivo social se liquefaz, e a responsabilidade de resolução dos dilemas gerados por tais circunstâncias passam a pesar sobre os indivíduos. Esses fatores culminam numa sociedade insegura e medrosa e que encontra refúgio, quando possível, nas ferramentas tecnológicas, no consumo exacerbado e na valorização da aparência, nas redes sociais, que, por sua vez, atuam como anestesia para o sufocamento pela liquidez da vida pós-moderna.

Os versos de Lucinda Persona denunciam essa situação, como visto:

> Ora, as folhas no chão fixam uma
> velha realidade
> fato comum entre os demais fatos
> não é questão que possa interessar a todos.
> (Persona, 1998, p. 17)

O registro do cotidiano torna-se mote para a composição dos versos, e sutilmente nos desloca do fluxo contínuo dos afazeres que sobrecarregam a rotina e nos permite parar, repensar nossas vivências e desfrutar dos pequenos momentos que nos propiciam desautomatizar as experiências.

Assim, além do registro e da eternização de fragmentos da vida diária pela materialidade dos poemas, estes concebem abertura para, numa reflexão mais detida, pensar em como nos inserimos no panorama social, como agentes construtores de vivências, capazes de mudar o roteiro de prioridades, em meio, por exemplo, à supervalorização da vida virtual que a pós-modernidade impõe.

Nesse sentido, é possível afirmar que essa poética, que trata do cotidiano no espaço urbano, embora esse espaço não seja a tônica do poema analisado, também nos oferece um espaço de resistência aos modelos de vida pré-estabelecidos socialmente, e cada um pode interferir, e por que não, modificar seus hábitos, dando uma nova "configuração" à rotina.

É interessante refletir que, para além da lírica, modalidades de arte, como instalações e performances, feitas nos mais variados espaços urbanos, apresentam-se nesse campo de resistência. Por exemplo, dispor pequenas "[...] insignificâncias[...]", "[...] enxurradas de letras pelos bueiros, folhas de ouro nas árvores, jardins de plástico na aridez do bairro, azulejos portugueses colados aos muros[...", como diz André Brasil (2011, p. 33- 34.), ocupam e transformam a rua, mas não apenas a materialidade das vias e praças, como também aqueles que são afetados quando, por um espanto, são deslocados/atravessados pelas pequenas interferências no percurso comum da rotina. Essas "insignificâncias" fazem o transeunte parar, refletir, ressignificar seu "[...] estar no mundo" (Campbell, 2015, p. 20), em que ele afeta e é afetado.

Consoante essa reflexão, Zalinda Cartaxo (2009) destaca as relações da arte com o espaço em que está inserida, e de como tal espaço atravessa os seus sentidos (da arte) e mesmo o valor que atribuímos a ela. Cartaxo traz à discussão um ponto importante acerca do consumo na contemporaneidade, diante do qual a arte pode ressignificar, conservar ou restituir a capacidade interpretativa da necessidade de consumir, de fazer uso do meio ambiente, dando exemplos de sua utilização de uma maneira diferenciada daquela imposta pelo sistema social e pelas instituições de poder que o consolidam.

> Trata-se, em suma, de conservar ou restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem o determinou; enfim, de dar-lhe a possibilidade de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente. (Argan, 1998 apud Cartaxo, 2009, p. 11)

Da mesma forma, podemos considerar a adoção, como temática para a poesia, das coisas banais do cotidiano, o seu caráter de permanência e a efemeridade como maneira de reflexão sobre a relação de sujeição do homem pós-moderno com as suas vivências e com os problemas de sua época.

No poema "Traços" (2009), como veremos a seguir, algumas dessas questões tornam-se lancinantes.

> Traços
> Nada sei das tardes
> consumidas por sua ávida memória
> E menos sei de outros cansaços
> demônios, amantes, rupturas
> Contudo
> o pouco tempo gasto nesses traços
> fortalece conjecturas de tumultos
> narcisos fluindo
> nas máscaras cotidianas
> (Persona, 2009, p. 22)
>
> A rigor
> este é o retrato
> de quando se elimina a vida
> e faço
> à base de virtual imagem
> quando o virtual é moda
> e fica bem
> (e burla as dores).
> (Persona, 2009, p. 22)

Nesses versos, além da presença do registro do cotidiano, ainda temos uma acentuação da marca da precariedade do tempo,

a questão da memória, e que, em certa medida, possibilita-nos pensar na problemática de como usamos o tempo, como garantia de qualidade de vida.

A remissão às memórias marca a voz do eu poético, mas sem retirá-lo do instante presente, como podemos observar já nos primeiros versos do poema:

> Nada sei das tardes
> consumidas por sua ávida memória
> E menos sei de outros cansaços
> demônios, amantes, rupturas
> Contudo
> o pouco tempo gasto nesses traços
> fortalece conjecturas de tumultos
> narcisos fluindo
> nas máscaras cotidianas

O insistente apontamento para o tempo e a mobilidade de vozes temporais que se encadeiam numa única imagem poética ("tardes", "ávida memória", "rupturas", "pouco tempo gasto", "máscaras cotidianas") causam um atordoamento, o mesmo que o eu poético parece deixar escapar ao falar das "máscaras cotidianas".

Paul Ricoeur, no livro *A memória, a história, o esquecimento* (2007), faz reflexões sobre a relação hábito-memória e memória-lembranças, que podem ser úteis para pensar no modo como, no poema, as relações temporais são estabelecidas. Dessa forma, de acordo com o teórico,

> [...] hábito e memória constituem os dois pólos de uma série contínua de fenômenos mnemônicos. O que faz a unidade desse aspecto é a comunidade da relação com o tempo. Nos dois casos extremos, pressupõe-se uma experiência anteriormente adquirida; mas num caso, o do hábito, essa aquisição está incorporada à vivência presente, não marcada, não declarada como passado; no

> outro caso, faz-se referência à anterioridade, como tal, da aquisição antiga. Nos dois casos, por conseguinte, continua sendo verdade que a memória "é do passado", mas conforme dois modos, um não marcado, outro sim, da referência ao lugar no tempo da experiência inicial. (Ricoeur, 2007, p. 43)

Assim, mesmo quando nos poemas, o eu lírico verse sobre memórias e pequenas recordações do cotidiano, elas possuem um status de permanência, daquilo que está sempre lá, comum a todos os dias e que corrobora de maneira plural o sentido de "presentificação", conforme discorre Paz (1982, p.132-133), apresentado acima.

Nos versos seguintes entendemos a inquietação do eu poético:

> A rigor
> este é o retrato
> de quando se elimina a vida e faço
> à base de virtual imagem quando o virtual é
> moda e fica bem
> (e burla as dores).
> (Persona, 2009, p. 22)

Duas inquirições são relevantes, a partir da análise de "Traços". Uma é a da memória, do tempo que investimos na recordação/passado, aspecto que Ricoeur irá relacionar com "[...] a conquista da distância temporal" (2007, p. 43), qualificada como

> [...] gradiente de distanciamento. A operação descritiva consiste então em classificar as experiências relativas à profundidade temporal, desde aquelas em que, de algum modo, o passado adere ao presente, até aquelas em que o passado é reconhecido em sua precariedade passada. (Ricoeur, 2007, p. 43).

Podemos perceber essa correlação temporal, no momento em que o eu poético, a partir de um acontecimento banal da rotina,

lança-se às reflexões atemporais, flutuando entre o aqui e o agora e o que já foi, mas que sempre pode ser revivido.

A segunda atravessa a questão da construção da identidade de si em comunhão com o outro – indivíduo, comunidade, sistemas sociais –, ou melhor, em fricção com o outro, pela maneira como, nos versos, as palavras "retrato" e "virtual imagem" são tecidas, numa perspectiva de anulamento do eu, para melhor se encaixar nos modelos de vida estabelecidos. Tal praxe é um meio de escape para os problemas que afligem o eu. A partir dessas dificuldades com as quais ele não sabe como lidar, afloram as vicissitudes ocasionadas pelo apagamento de si.

Consideração final

A poética do efêmero, de Lucinda Persona, que abordamos neste artigo, tratou da relação entre os fatos fugazes da rotina do eu poético e o seu registro, como a chuva, ou uma folha que cai com o movimento do vento, de modo a eternizá-los no momento em que são elencados como mote para os versos. Essa estratégia poética nos convida a uma pausa.

"Pausar" o olhar nas trivialidades da rotina, nas "coisas e em si", é oportunizar-se um tempo próprio, o de encarar-se a si e a seus modos de percepção, e a se reconectar com o entorno, refletindo e construindo um modo de vida que não apenas caminha mecanicamente, mas que seja mais consciente do "estar no mundo". É a maneira de consolidar uma identidade numa época líquida, em que nada permanece estável.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. Tempo/Espaço. In: BAUMAN, Zygmunt. Modernidade líquida. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 107-149.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BRASIL, André. Insignificâncias: a política nas intervenções do Poro. In: CAMPBELL, Brígida; TERÇA-NADA, Marcelo (Org.). *Intervalo, respiro, pequenos deslocamentos:* ações poéticas do Poro. São Paulo: Radical Livros, 2011. p. 32-37.

CAMPBELL, Brígida. Ocupar, afetar e cocriar um espaço urbano sensível. In: CAMPBELL, Brígida. *Arte para uma cidade sensível*. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015. p. 18-33

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. In: KOSOVSKI, Lídia; LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). *Revista o percevejo.* Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 116, jan./jun. 2009.

PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. p. 119-138.

PERSONA, Lucinda Nogueira. *Ser cotidiano*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

PERSONA, Lucinda Nogueira. *Tempo comum*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 2009.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Tradução de Alain François et al. Campinas: Ed. UNICAMP, 2007.

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. Antimonumentos: trabalho de memória e de resistência. *Psicologia USP,* São Paulo, v. 27, n. 1, p. 49-60, 2016.

DUNGA RODRIGUES: *AMÉLIA QUE ERA MULHER DE VERDADE*

Maria Elizabete Nascimento de Oliveira

No livro intitulado *História da Literatura Mato-Grossense* (2005), na segunda edição da obra, organizada por Rubens Mendonça, a pesquisadora Olga Maria Castrillon Mendes ressalta a importância de estudos voltados ao conhecimento dos trabalhos produzidos em Mato Grosso, a fim de fazer circular as obras de autoras que ficaram esquecidas nos arquivos públicos, como, por exemplo, as de Maria Benedita Deschamps Rodrigues. As pesquisas e estudos podem recuperar aspectos importantes da cultura que não estão publicados nos registros oficiais:

> Culturalmente falando, Mato Grosso é Estado periférico. E o é não só em relação ao panorama nacional como aos seus aspectos internos. Não conhecemos as nossas produções culturais. E, se não as conhecemos, não as divulgamos, não fazemos leitores, não construímos a crítica, não participamos do mercado editorial, forte aliado do sistema de produção e de implantação do cânone (Mendes, 2005, p. 210).

Maria Benedita Deschamps Rodrigues, a Dunga Rodrigues (1908-2001), como preferia ser conhecida, é filha de Firmo José Rodrigues e de Maria Rita Deschamps Rodrigues, nascida em 15 de julho de 1908, em Cuiabá, no estado de Mato Grosso. O pai seguiu carreira militar e foi personalidade influente na cidade, escritor e professor militante. Ingressou tardiamente na carreira política, no entanto, conquistou e usufruiu de boa condição socioeconômica, fator que possibilitou à filha, iniciativas das quais nem todas as mulheres de seu tempo puderam usufruir. Os escritos de Dunga

evidenciam a proximidade da figura paterna e a admiração por ela, a quem atribui dotes intelectuais e sensibilidade para lidar com o ser humano. Em contrapartida, tais características não são notadas, na mesma proporção de entusiasmo, nas definições que faz da figura materna, descrita como uma figura rígida, talvez para se adequar aos padrões da época, em que cabia à mulher a educação dos filhos, tendo como função a de mantenedora da organização doméstica.

Dunga, desde pequena, foi uma criança diferenciada, deixando nítida a inquietude diante das regras impostas; aos cinco e/ou seis anos, aproximadamente, decidiu morar com os avós e, neste mesmo período, começara a aventura pelo mundo da música, mais precisamente como aprendiz de piano. Ainda entre 9 e 10 anos funda o jornalzinho *Faísca*, na, então, escola *Modelo Barão de Melgaço*, em Cuiabá. Posteriormente, participa do Jornal *O Recreio* e, também, do jornal *A chrysállida e, a* partir daí, foram inúmeras suas contribuições a jornais e revistas em Mato Grosso. Porém, só no ano de 1969, publica seu primeiro livro *Reminiscência de Cuiabá*.

Destacamos a atuação da autora na profissão de educadora, por mais de cinco décadas, em diversas instituições de ensino e áreas educacionais. Embora tenha sido mais conhecida como musicista e professora de piano, a autora participou ativamente de diversos setores da sociedade cuiabana, inclusive da *Academia Mato-Grossense de Letras*, ocupando a cadeira de número 39. Vale enfatizar ainda a conclusão do curso de especialização em música brasileira, aos 89 anos de idade, pelo *Conservatório de Música do Rio de Janeiro*. Dunga foi um ser ativo e enfatizava que o tempo sozinho não bastava, devia sempre ser acrescido de ação, por isso "[...] alternava, ao seu dia-a-dia, várias atividades: lecionava piano; lia; estudava partitura, preparava repertório; exercitava a datilografia, praticava arte, pintando cortina para janela etc;" (Freire, 2002, p. 18).

As mulheres cuiabanas protagonizam muitas das histórias contadas por Dunga Rodrigues. São figuras femininas que conseguiram ascender sociocultural e politicamente na região Centro-Oeste, além

de estudar e fazer outras atividades, para além das tarefas realizadas no ambiente do lar. A autora destaca que foram as mulheres quem desbravou muitos caminhos em Mato Grosso, trilhando a duras penas as passagens para a emancipação sociocultural. A este respeito, a própria Dunga descreve as estratégias que utilizou para se destacar no veio de uma sociedade estritamente conservadora e patriarcal. Criada entre mulheres mais velhas, a pequena Dunga tirava proveito de toda a convivência.

> [...] eu sempre gostei de ouvir as conversas das amigas da minha avó. Elas contavam a minha avó tudo o que passava, no decorrer de suas existências, a maioria a custo de seus irmãos, já que, não tendo uma profissão remunerada, nem um emprego que lhes desse uma renda mensal, de tudo dependiam desse irmão ou irmã com quem viviam. Era uma situação constrangedora, não resta dúvida. E a abertura das profissões liberais às mulheres foi um grande passo da humanidade. Não tanto pela acolhida dos irmãos, cunhados e cunhadas. Mas a situação de dependentes, sempre lhes trazia constrangimento e humilhação. (Rodrigues, 2000, p. 17).

A autora descreve a transição de um tempo de total dependência da mulher, para outro em que começavam a dar os primeiros passos rumo à independência econômica e, portanto, social. Em seus relatos não apresenta apenas o registro das mulheres intelectuais, as quais, na maioria das vezes, eram filhas da elite mato-grossense, mas traça também a trajetória de mulheres comuns que com ela conviveram e/ou que fizeram parte da história de Cuiabá, destacando a coragem em sair do âmbito familiar, enfrentar as adversidades provenientes das diferenças de gênero e se projetar no mundo do trabalho e dos meandros acadêmicos.

Destacamos a problematização de gênero apresentada por Simone de Beauvoir, quando aborda uma fenomenologia da experiência e da condição vivenciada pelas mulheres. Lugar onde se efetiva uma interlocução entre o Eu e o Outro, a corporeidade e a sexualidade, bem como a desconstrução identitária de um suposto sujeito feminino que começa a dar seus primeiros passos em outros espaços de atuação, que não o ambiente do lar. Segundo Beauvoir, trata-se de uma filosofia feminista bastante atual, presente não apenas na sua mais conhecida obra: *O segundo sexo*, publicada em 1949, como também, em um conjunto de análises e escritos de ficção, ensaios, textos autobiográficos e memórias que apresentam as diversas vozes femininas e dão credibilidade à discussão de que elas foram subversivas no desejo de encontrar o seu lugar e/ou outro lugar que não aquele ditado pela convenção social. A autora aponta ainda para o lugar que ocupa/m o/os feminismo/feminismos nos discursos filosóficos atuais, os quais sugerem novas indagações, partindo de concepções diversas sobre o tema, para compreenderem seu universo de atuação.

Beauvoir realça que a dimensão paradoxal constituída pela experiência das mulheres, em um mundo registrado, autorizado pelos códigos e pelas leis dos homens, foi também abençoado pelas religiões e paradigmas masculinos. Portanto, ao mencionar feminismo é preciso entendê-lo como a busca incessante por equidade, que procura se fortalecer a duras penas nas fissuras da sociedade regida por leis patriarcais, não se tratando de oposição ao gênero masculino e/ou ascensão do gênero feminino, mas busca por direitos, que consideram as diferenças, na ruptura de estereótipos e/ou preconceitos.

As mulheres descritas nas narrativas de Dunga Rodrigues reforçam os apontamentos e as reflexões de que elas foram desbravando espaços e criando estratégias para conquistar seus espaços. Tais lutas estão representadas pela autora também no romance *Marphysa* (1981), em que exibe a trajetória nada convencional da personagem que recebe o mesmo nome da obra, rompe alguns paradigmas sociais e anuncia as facetas de uma protagonista que representa algumas

mulheres cuiabanas em diversos espaços de atuação. Além disso, a autora transporta muitas outras mulheres com as quais conviveu e/ou fizeram parte da história da cidade para dentro da obra de ficção, atribuindo destaque às façanhas reais produzidas por elas, acrescidas de um misto de imaginação, como diria Ecléa Bosi (2003) "[...] a memória é sempre ficção", portanto, imortalizando-as.

Ao lermos as trajetórias apresentadas por Dunga a respeito das mulheres na sociedade cuiabana, percebemos que, ao agir no ambiente do lar e, muitas vezes, mantidas no anonimato, outras figuras femininas exerceram funções fundamentais nos negócios da família, de modo a confirmar, tal qual nos aponta Mary Del Priore (2004, p. 229-230) que: "[...] Os homens eram bastante dependentes da imagem que suas mulheres pudessem traduzir para o restante das pessoas de seu grupo de convívio". Em outras palavras, as mulheres significavam um capital simbólico essencial para garantir e para legitimar o poderio da casta masculina e, embora a autoridade familiar se mantivesse em mãos varoas do pai e do marido, muitas vezes, eram elas quem ditava as regras e conduzia os negócios da família.

A afirmação de Del Priore, em Dunga, é observável na configuração dos pais da personagem Marphysa, em que o Coronel Gusmão é apresentado como regente da família, com evidência ao poder de quem ditava as regras sociais, políticas, econômicas e familiares, mas contava com o esteio da família que era a mulher. Reforça-se a ideia de que, mesmo as mulheres rompendo alguns preceitos sociais, não eram totalmente livres da dominação patriarcal da época. A mãe de Marphysa, D. Tetéia, tinha o nome da identidade apenas para assinar os documentos para o marido, mas o papel principal era o de procriadora e cuidadora dos filhos.

> D. Maria Eleutéria Thomazia da Costa Campos Gusmão, Tetéia para os íntimos, porque mais tarde o nome comprido só era usado para assinar documentos, D. Tetéia, como se generalizou, após seis filhos varões, prepa-

> rou-se com muito carinho, para esperar uma menina (Rodrigues, 1981, p. 171)

Por traz da delicadeza do nome e da subserviência, Tetéia representava o esteio do poderio econômico do coronel Gusmão. Tais fios são percebidos pela construção inteligente dos liames discursivos produzidos por Dunga na narrativa *Marphysa* e, dessa forma, passeiam pelo romance os fios históricos expostos por Mary del Priore sobre a subversão da imagem da mulher que, no lar, exercia função secundária e submissa.

As esposas, tias, filhas, irmãs, sobrinhas (e serviçais) cuidavam da imagem do homem público, esse homem aparentemente autônomo, envolto em questões de política e de economia, estava mesmo era rodeado por um conjunto de mulheres que o ajudavam a manter a sua posição social. Dunga Rodrigues, com uma sensibilidade peculiar, exibe essas mulheres nos seus registros documentais e históricos, aguçando-nos a perceber as sutilezas deixadas em sua produção, para compreender que a mulher não era apenas como figurante. No livro *Cuiabá ao longo de 100 anos (1994)*, coletânea de crônicas escritas em parceria com a também escritora e amiga, Maria de Arruda Müller, há inúmeras passagens em que ambas tratam da figura feminina em contextos diferenciados e apresentam seu protagonismo nos inúmeros setores da sociedade cuiabana.

Pontuamos ainda que as "subversões" femininas nos são apresentadas pela autora, já em seu primeiro livro *Reminiscências de Cuiabá* (1969), no qual apresenta-nos as ações, tanto da mulher proletária quanto da mulher que fazia parte da elite da época. Dunga era sabedora das diferenças socioeconômicas que diferenciavam as mulheres do universo acadêmico e intelectual e, talvez, por isso, registrava seus feitos em seu espaço de atuação e vivência. Nesse universo destaca a primeira mulher heroína da região denominada como: Maria Mulata, natural do Alentejo em Portugal. Descreve que a monção em que esta viajava para Cuiabá foi atacada no encontro com os índios Payaguás, em um local conhecido como Carandá, em

1733, e que ela lutou valentemente contra os índios que os atacaram, ao lado dos bandeirantes.

Outra heroína citada pela autora é Ana Mamuda, que, aos dezessete anos, seguiu como viandeira das forças armadas que iriam enfrentar o exército paraguaio. Hilda Agnes Hübner Flores (2010, p. 56) salienta que: "Taunay cita a mulher de soldado conhecida por Preta Ana, que se destacou, dentre as demais". Dunga menciona ainda a dedicação e o cuidado que esta negra tinha ao cuidar dos feridos, enquanto suas companheiras se escondiam para proteger-se, bem como reforça a forma preconceituosa como ela foi inserida na História oficial, como "[...] a humilde negra de coração branco".

E, assim, Dunga Rodrigues elabora outra imagem da figura feminina em seus registros, citando ainda a negra Teresa de Benguela, a rainha do Quariteré, que preferiu a morte a ser escravizada, quando deram cerco ao Quilombo. (Rodrigues, 1969, p. 128). Esta negra Teresa apontada por Dunga é nada menos que a rainha negra que liderou, por mais de vinte anos, o *Quilombo do Quariterê*, que se encontrava localizado próximo à Vila Bela da Santíssima Trindade, em Mato Grosso, com o predomínio de negros, índios e caburés, bem como com a presença de mestiços de negros e índio, o cafuzo; na segunda metade do século XVIII, este quilombo se constituiu como um espaço de ataque ao sistema escravocrata da época. Assim, em 1770, o quilombo sofreu a invasão pelos bandeirantes, sendo presos inúmeros negros, inclusive a rainha. Fato imagético desta captura foi a forma que a negra Teresa encontrou para se livrar das humilhações e dos sofrimentos de seus algozes; provavelmente tenha se suicidado com veneno feito com plantas, vindo a óbito a caminho de Vila Bela da Santíssima Trindade, o que demonstra a força dessa mulher em atrapalhar os planos dos homens do poder.

Fica claro, assim, que as figuras apresentadas por Dunga são mulheres participantes ativas da história, agentes que provavelmente não poderiam produzir os registros das histórias das quais foram protagonistas porque impedidas/excluídas do processo da educação

formal da época. E o fato de que elas estejam na produção da autora, às vezes, com uma simples e rápida descrição, não retira o mérito de Dunga em trazê-las para dentro de seus registros, de modo a nos incomodar, a ponto de irmos à procura de outras fontes documentais para que pudéssemos compreender suas histórias. A simples ação de içar essas mulheres da invisibilidade para o registro escrito legitima um lugar que lhes é de direito e de fato. Ademais, trata-se de mulheres que se levantaram dos porões da sociedade escravocrata.

Ainda a respeito do livro citado, é importante lembrar a carta de Júlio Delamônica Freire, reproduzida em suas primeiras páginas, ao relatar que Dunga encarna a figura das mulheres cuiabanas participantes, mulheres responsáveis pela fundação do que de mais nobre há no campo intelectual que foi criado em Cuiabá, com a assinatura feminina, como: *O Clube Feminino do Mixto Esporte Clube e a A Revista Violeta*; bem como destacou a liderança das *Mulheres chefes de Quilombo e das militantes dos partidos políticos,* figuras femininas que estiveram atentas aos fatos e aos acontecimentos socioculturais, históricos e políticos e, assim, bordam a história de Cuiabá, a partir de relatos e/ou testemunhos de vida.

Não podemos nos esquecer, ainda, das mulheres quituteiras que, também, atravessam a produção da autora, reforçando os grandes quintais que havia na cidade de Cuiabá, com diversas árvores frutíferas, e que, além de divertir a garotada da época, forneciam os ingredientes imprescindíveis para as guloseimas preparadas pelas mulheres da época.

A mudança de lar para a casa dos avós paternos, conforme já mencionado, propiciou a Dunga o prazer de se encontrar com Maria Eusébia, a contadora de histórias que preencheu sua infância com personagens dos contos de fadas e de lendas, posteriormente, publicadas pela autora. De acordo com a escritora, a velha senhora só exercia a habilidade do contar histórias, quando ela adoecia e, portanto, usava da artimanha de moribunda para que pudesse ouvir as narrativas (Acosta, 2002, p. 9). As lendas de Maria Eusébia

estão compiladas no Livro *Lendas de Mato Grosso* (1997), com a organização e a autoria de Dunga Rodrigues, juntamente com outras lendas atribuídas ao padre José Maria de Macerata as quais, entre a realidade e a ficção, traçam aspectos importantes da cultura cuiabana. Engana-se quem pensa que Dunga conviveu apenas com esses contadores de histórias. Ao descrever a *Rua Grande*, lugar em que viveu a infância, e faz parte das crônicas que compõem a coletânea *Cuiabá ao longo de 100 anos* (1994), a autora apresenta a casa do avô materno e a presença alegre de Teolinda:

> [...] Mas o anjo bom da casa era mesmo a Teolinda, ou Tidu, assim, carinhosamente chamada, que todas as crianças adoravam. Cozinheira perpétua da casa, negra, descendente direta de escravos, ela se transfigurava na fada encantada com que todos sonharam na sua infância. Sabia contar histórias como ninguém, inventava brincadeiras, dançava, fazia de tudo para alegrar a garotada. Guardava frutas para presentes. Ela era a própria festa. (Müller; Rodrigues, 1994, p. 22).

A relação de admiração de Dunga por Maria Ozébia e Teolinda denota a infância da autora recheada por espaços ficcionais apresentados por essas senhoras que contribuíram na formação intelectual da autora e no seu gosto incondicional pelo contar histórias. Notadamente, esse fator reforça o valor da oralidade e/ou, como salienta Walter Benjamin (1987), do narrador com suas fontes originais, na construção da história convencional e/ou na formação do ser humano, visto que Dunga Rodrigues irá, ao longo de sua trajetória intelectual, frisar fios dessas convivências que se enlaçam em seu repertório intelectual.

A professora das primeiras letras de Dunga Rodrigues, Joaquina Ferreira Lima, é apresentada pela autora com extrema sensibilidade e amorosidade, a D. Joaquininha, denominação que seguirá em vários escritos. Dunga compara o universo em que vivia

junto à professora com os cenários dos contos de fadas; apelando para a fértil imaginação e criatividade, relata que a professora casara muito nova, aos treze anos de idade, com um cadete que fora criado no Rio de Janeiro. Cadete, como menciona a própria autora, era um cargo militar destinado aos "[...] filhos dos militares ou descendentes de personagens importantes que não queriam estudar, nem nada com a dureza" (Rodrigues, 2000, p. 19). Esta passagem marca a idade na qual a maioria das mulheres na época, em Cuiabá, contraía matrimônio e era submetida aos afazeres domésticos, bem como era, de certa forma, oferecida aos forasteiros que vinham a Cuiabá usufruir das regalias dos cargos políticos, que naquela época eram obtidos por barganhas ou conchavos políticos, como narra Dunga.

Dona Joaquininha, de acordo com a autora, passou um momento de vida agitada junto com o marido, mudando-se para Barra do Bugres e, logo após, para São Paulo e Rio de Janeiro, como se em um cenário de ficção. Destaca que a professora se separou do esposo e, com a ajuda do irmão formado pela Escola Militar da Praia Vermelha, retornou a Cuiabá e que foi assim que teve a oportunidade de conhecer "[...] a professora mais interessante do mundo. Com uma vida aventureira e vencendo situações difíceis, mas, ao mesmo tempo tão originais" (Rodrigues, 2000, p. 20). Entendemos que, desse modo, a autora trabalha na contracorrente, pois os contos de fadas, normalmente, terminam com o "foram felizes para sempre", relacionando a felicidade feminina com o casamento. Ademais, apresenta, na aparência frágil e delicada da professora, a força da mulher, ao superar as contradições da vida cotidiana e romper com as convenções do enlace matrimonial e anuncia seu amplo conhecimento sobre o *lócus enunciativo.*

A vizinha de Dunga, Maria Lina de Santana, que se tornara mais tarde sua tia, foi quem lhe ensinara as primeiras lições de didática, conhecimento com o qual, ainda cursando o quarto ano primário, iniciou seu trabalho com a docência, na alfabetização de soldados nordestinos. Desfilam ainda nos registros da autora as

primeiras professoras formadas pela Escola Normal e pelas Escolas-modelo, em Cuiabá, inauguradas em 1911, as quais, mesmo antes da criação do *Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso,* ou da *Academia Mato Grossense de Letras*, fundam o *Grêmio Literário Júlia Lopes de Almeida*, o primeiro órgão de representatividade exclusivamente feminina, que tratava especificamente das ações literárias que aconteciam na capital do estado de Mato Grosso.

Dessa forma, as mulheres se antecipam na construção da história sociocultural da cidade de Cuiabá e, talvez neste sentido, é pertinente a observação de Lenine Póvoas, ao destacar que: "[...] sempre foi um fato marcante a participação das mulheres no desenvolvimento cultural em Mato Grosso. Por vezes, elas se anteciparam aos homens nos movimentos intelectuais" (Müller; Rodrigues, 2002, p. 3). Corroborando essas informações, Guacira Lopes Louro (2004) ressalta que: "[...] as mulheres, nas salas de aulas brasileiras e nos outros espaços sociais, viveram, com homens, crianças e outras mulheres, diferentes e intrincadas relações, nas quais sofreram e exerceram poder".

Pensar a figura feminina apenas como submissa aos afazeres domésticos é empobrecer demasiadamente a história, uma vez que, mesmo nos momentos e nas situações em que mais pretenderam silenciá-las e submetê-las ao estrito regime de submissão, elas foram capazes de engendrar ações e discursos discordantes, construir resistências e impor comportamentos próprios. Porém, construir uma história às avessas, exclusivamente apoiada na trajetória daquelas que foram revolucionárias, talvez também resultasse em uma construção reduzida e idealizada. (Louro, 2004, p. 478-479). Nessa linha, reforçamos que Dunga transita tranquilamente entre os dois mundos, mundos que se interagem na construção de outro espaço.

Ainda considerando a frente de conquistas e enfrentamentos da figura feminina, Dunga apresenta Maria Dimpina de Arruda Lobo Duarte e Josefina Poyarte, as primeiras mulheres formadas

Bacharéis em Direito, em Cuiabá, numa época em que os estudos eram, eminentemente, destinados aos homens e enfatiza ainda que:

> [...] outras figuras femininas entre elas, Maria Venesa, eram alunas das séries mais elevadas quando nos matriculamos; éramos duas filhas de comerciantes e político Avelino de Siqueira, Maria Lacerda e eu, éramos nessa época quatro jovens no meio de um bando irreverente de rapazes, muitos vindo do sul do Estado (Müller, Rodrigues, 1994, p. 26-27).

Há, portanto, um misto de mulheres que transitam entre o mundo real e o ficcional nos escritos de Dunga Rodrigues, figuras femininas que se fizeram presenças físicas num dado tempo da história, de forma atuante e revolucionária; e que, ao surgirem na obra ficcional de Dunga, são tocadas pela subjetividade e pelo poder rixoso da criação estética, adquirindo estatuto de personagens.

Embora se dizendo não feminista, a alteridade de Dunga Rodrigues traz as marcas de uma identidade feminina que observou com refinado trato as histórias das mulheres, no cenário da sociedade cuiabana. Como aborda Elódia Xavier (1991):

> "[...] quando uma mulher articula um discurso este traz a marca de suas experiências, de sua condição; práticas sociais diferentes geram discursos diferentes". Ou seja, uma mesma realidade pode suscitar várias verbalizações, reveladoras de experiências peculiares [...]. A ambiguidade (uma forma do duplo) é uma característica constante; não se trata apenas daquela ambiguidade própria do discurso literário (polissêmico por natureza), mas da que nasce da dúvida, da hesitação; aquela que se opõe ao discurso da certeza. São textos com ritmo próprio, próximos da poesia, do tom confessional e intimista (Xavier, 1991, p. 13).

Assim, são as narrativas de Dunga Rodrigues, muitas vezes, várias verbalizações de uma mesma realidade, mas que se repetem recheadas de novas iluminuras. Relativamente ao exposto e endossando-o, Lúcia Castello Branco e Ruth Salviano Brandão (1989), delineiam que a mulher, ao falar de mulheres, onde quer que resplandeçam, de alguma forma fala de si mesma, do seu desejo e do seu inconsciente, pois o texto sempre remete à sua história particular e, ao mesmo tempo, coletiva, porque traduz vozes de outras mulheres.

Trata-se do enleio das identidades existentes na escrita feminina, talvez até porque pretende substituir a voz oprimida, por vezes, tratada como igual, por outras, transgressora, considerando as particularidades e subjetividades que se individualizam e potencializam em cada ser, que denunciam o seu encarceramento, quer seja físico, quer seja existencial. Ressaltamos, novamente, que as mulheres, na época, eram submetidas a obedecer a leis patriarcais, cedendo o direito de ser livre para:

> [...] ser mãe, esposa e dona de casa [o que] era considerado o destino natural das mulheres. Na ideologia dos Anos Dourados, maternidade, casamento e dedicação ao lar faziam parte da essência feminina; sem história, sem possibilidade de contestação (Bassanezi, 2004, p. 609).

É na contramão desses ideários que Dunga Rodrigues se opunha às regras e normas convencionais e, juntamente com outras mulheres, que fizeram história no Centro-Oeste desbravaram caminhos num ambiente extremamente patriarcal. Dessa maneira, expôs a luta da figura feminina em Cuiabá, apresentando-a, nas rupturas aos moldes tradicionais. Mas, também, não deixando de apresentar as senhoras ilustres que apenas enfeitavam os salões com suas vestimentas e joias, ostentando o poderio social e econômico dos seus maridos e, portanto, atuando como figurantes.

Dunga enfatiza que algumas mulheres, as quais, antes, viviam à sombra do marido, após a morte do patriarca se superaram e tomaram a direção dos interesses da família, realizando negócios bem-sucedidos. Talvez, legitimando a ideia de que elas eram atuantes nos negócios do marido, sem que suas vozes aparecessem, apenas os homens apareciam à frente dos negócios para manter sua imagem máscula e detentora do poder. Esta afirmativa torna-se, de certa forma, legítima na crônica: *Mulheres de fibra*.

> [...] dona Maria Fontes, viúva de Manoel Marques, oriundo de Livramento. Foi político militante e homem de empreendimentos. Ao falecer, a sua esposa, [...] tomou a direção da usina, administrando-a com eficiência e sabedoria. [...] Nascida a 6 de abril de 1885, indo morar na usina. Teve dez filhos e enviuvou em 1906, quando começou a dirigir a empresa. (Rodrigues, 1994, p. 182).

A autora foi perspicaz, ao destacar os pontos fortes da mulher que, por muitos era vista apenas como dona de casa, procriadora e cuidadora da *herança* do marido, atribuiu ênfase à eficiência e à sabedoria da figura feminina. Isto evidencia, também, o espírito crítico de uma mulher/autora que participou de tudo o que acontecia na sociedade da época, sem exceções, desde as festas nos salões nobres da capital, aos *tchás-co-bolo* ofertados pela vizinhança. O fino trato que a autora atribuiu à descrição da mulher aponta para a sensibilidade de um olhar que atravessa o convencional.

> Donana tinha personalidade forte e jocosa ao mesmo tempo. O seu espírito crítico era bastante aguçado. Frequentava as festas religiosas e profanas, mantinha, nas touradas, camarote privativo, onde eu apreciava os lances da arena em companhia das minhas tias. É importante lembrar que, para tal divertimento exigiam chapéu e luva. (Rodrigues, 1994, p. 182).

Para reafirmar tais considerações, a autora menciona que outras mulheres, ainda, estudavam, desbravavam os caminhos e conduziam os negócios da família, mesmo com a presença do marido, mostrando a ruptura com os padrões convencionais da época e saindo, aos poucos, da sombra da casta masculina, como era de costume. É o caso de Maria Roberta da Silva, façanha, assim, descrita pela autora:

> [...] A terceira personagem foi Maria Roberta da Silva, minha tia avó, casada com Antônio Faustino da Silva, oficial do exército. Moravam no sítio da Glória, que mais tarde ficou conhecida como Chácara do Suíço, às margens do Cuiabá, rio acima. Era um sítio de grande proporção, onde além da criação de gado e agricultura, possuíam um engenho para a fabricação de aguardente e rapadura. A bem dizer, tudo sob direção de Maria Roberta, que tirou o seu diploma ginasial na mesma turma do senador Azeredo, uma façanha para a época, como consta do livro de atas do *Liceu Cuiabano* (Müller; Rodrigues, 1994, p. 183-184).

Ou ainda, outras que não apenas regiam o ambiente do lar, ou pequenos negócios, como também, por meio do conhecimento adquirido pela experiência contribuíam para resolver os problemas da vizinhança:

> [...] na esquina do Beco da Polícia, duas senhoras de origem lusitana, aí se fixaram com um pequeno negócio, no tipo de inúmeras vendas que proliferaram na época. [...] Dona Relinda e Dona Alexandrina se tornara um porto seguro para os moradores do Porto. Sábias, experientes da vida, sinceras para com a sua vasta amizade, eram repositórios de confidência, atribulações e

> esperanças dos vizinhos e adjacências (Müller; Rodrigues, 2002, p. 12).

As mulheres, portanto, são descritas não a partir da submissão à qual elas sempre estiveram sujeitas, mas, na transgressão das normas convencionais que marcaram a luta por sua emancipação. A esse respeito, retomamos Lenine C. Póvoas (2002), quando realça que a presença das mulheres na sociedade cuiabana sempre foi marcante, especialmente, por meio de um grupo de vanguarda da elite intelectual feminina. Este grupo não só desbravou como também apontou caminhos possíveis para a atuação feminina em Cuiabá, além de registrar outros feitos de suas conterrâneas, como o fez Dunga Rodrigues.

No livro *Colcha de retalhos*, mais precisamente no conto *Descoberta do século* (2000, p. 137-138), Dunga Rodrigues destaca que a condição feminina, em âmbito social, mesmo com diversas ações e rupturas com o sistema convencional, pouco se modificou, ao longo dos tempos, apenas mudaram as formas de submissão e encarceramento intelectual. O conto apresenta a agudez crítica da autora sobre o lugar do feminino na sociedade, e já no título há um teor irônico que invoca a curiosidade.

A autora traz a afirmação de que Amélia é que era mulher de verdade, fazendo analogia à música comumente intitulada apenas *Amélia,* que deriva de *Ai que saudades da Amélia*, título da canção composta por Mário Lago e Ataulfo Alves, lançada em 1942 e considerada um clássico do samba brasileiro: "[...] Depois da invenção daquele samba, enaltecendo as qualidades da Amélia, como mulher de verdade, bateu uma onda de saudosismo: a mulher que lava, passa, cozinha e ama" (Rodrigues, 2000). A música legitimou um conceito sobre a mulher submissa e companheira do homem em todas as dificuldades, descreve um saudosismo do eu lírico sobre este tipo de mulher, foi até mesmo integrada ao vocabulário no *Dicionário*

Aurélio com o seguinte conceito: *Mulher que aceita toda sorte de privações e/ou vexames sem reclamar, por amor a seu homem*.

Ai Que Saudades da Amélia
Nunca vi fazer tanta exigência
Nem fazer o que você me faz
Você não sabe o que é consciência
Nem vê que eu sou um pobre rapaz
Você só pensa em luxo e riqueza
Tudo que você vê você quer
Ai, meu Deus, que saudade da Amélia
Aquilo sim é que era mulher
Às vezes passava fome ao meu lado
E achava bonito não ter o que comer
E quando me via contrariado
Dizia: Meu filho, que se há de fazer
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade
Amélia não tinha a menor vaidade
Amélia é que era mulher de verdade

Ao fazer a comparação entre a Amélia e a mulher contemporânea, a autora ironiza a situação da figura feminina na atualidade e apresenta uma releitura da música, destacando que mudaram as formas de exploração, dando à nova Amélia o que ela gostaria de receber, luxo e ostentação, no entanto, muitas continuam a idolatrar a figura masculina e a manter o *status quo,* endossando as regras impostas socialmente.

> Mas, hoje quero falar de outra amiga que, há pouco, descobriu algo mais importante que a pólvora. Tem que, bem explorado, daria ótimos argumentos para uma campanha feminista. Quero, entretanto, explicar que não sou feminista, nem estou engajada a nenhuma corrente desse gênero. Muito pelo contrário. *Com os varões eu não discuto e já disse antes que, em homem eu não bato, nem com uma flor*.

Destaque à forma arguta de Dunga, ao referir-se à descoberta de que a Amélia continua a existir na contemporaneidade, bem como a forma jocosa de descrever o feminismo, seguida da inversão do ditado popular *em mulher não se bate, nem com um flor*. Ou de, implicitamente, dizer que em terra de coronéis o melhor a fazer é legitimar as convenções. Logo após o episódio destacado acima, ironicamente, a autora cita Betty Naomi Goldstein (1921-2006), relatando que não se importaria se o caso de exploração feminina viesse a ser contado para a ativista.

Betty Friedan, como ficou conhecida, foi uma das mais importantes feministas do século XX, escritora e jornalista americana que analisou como as mulheres nos Estados Unidos estavam se casando mais cedo e, consequentemente, entrando em crise existencial. Destacou em seus estudos que a indústria de eletrodomésticos estava se preocupando em adequar o habitat natural da mulher às suas atuais necessidades, a cozinha e o ambiente restrito da casa. Ou seja, estava executando uma releitura dos paradigmas antigos, nos moldes da sociedade contemporânea, de modo a mascarar uma realidade que continua a fortalecer a inferioridade e a submissão do gênero feminino.

No contexto supracitado, a narradora questiona se aquela mulher, dona de casa, submissa, alheia ao mundo externo, porque subjugada aos inúmeros afazeres do cotidiano doméstico - estudada por Friedan – havia acabado, ou apenas tinha sido camuflada por novas formas de submissão, na sociedade atual, pois enfatiza Dunga:

> [...] não lava com as próprias mãos, nem assopra o fogo, atiçando a lenha. Hoje temos a AMÉLIA MOTORIZADA. Deram-lhe um carro, uma máquina de lavar, um fogão a gás, um ferro elétrico, uma televisão para prendê-la em casa, um rádio para ela escutar mais e falar menos, chuveiro elétrico, para não carregar água em baldes, enfim, toda uma tralha de eletrodomésticos.

Os aparatos tecnológicos, segundo Dunga, se constituíram em novos instrumentos para escravizar ainda mais a mulher, redobrando suas inúmeras atividades, condição ofertada pela rapidez e *bom uso* do tempo, ou seja, tendo agora, máquinas e automóveis ao seu dispor, era ludibriada por uma enganosa ideia de locomoção e facilidade de resolução dos problemas. A respeito, Dunga enfatizou:

> [...] passando a observar melhor, no meu próprio ambiente de trabalho, a cada instante chega Amélia: vem correndo apanhar a filhinha, com muita pressa, porque a máquina de lavar ficou ligada. Outra mais apressada, deixa a garotinha atordoada se esquecer de levar as partituras, porque a panela de pressão ficou no fogo. Mais outra, que deverá comprar a carne para o almoço. Esta Amélia trouxe a menina com quinze minutos atrasada porque passou no supermercado Morita. Esta outra irá ainda ao Izawa e ao Cecília, fazer suprimento para a casa. (Rodrigues, 2000. p. 138).

As batalhas não ficaram restritas aos direitos femininos, mas, sobretudo, se desenvolveram relativamente à valorização da cultura, o que significa dizer que ainda não houve grandes avanços. A autora apresenta essas questões envoltas em um alto teor de sensibilidade e crítica e, de certo modo, representa seu próprio caso, quando pensamos na falta de reconhecimento do seu lugar de merecimento na história da cultura cuiabana.

Embora tenhamos destacado um número pequeno de mulheres, enfatizamos que outras personagens femininas são recorrentes nos escritos de Dunga, tanto para descrever a servil obediência aos regimes patriarcais da época quanto para ressaltar que na Cuiabá daquele período já havia mulheres que rompiam com algumas convenções estabelecidas. Porém, suas iniciativas não foram suficientes para tirá-las da condição de submissão e de

inferioridade diante do império masculino, conforme exposto no conto *Descoberta do Século*.

> Já via Amélias carregando em seus lindos veículos, material de construção, como azulejos e ripas, vidros e pias; outras levando para o conserto. Já vi Amélias até carregando feixes de capim. Amélia que vai buscar o eletricista, o bombeiro, o carpinteiro. Amélia que escreve trabalhos para o marido, que prega botão, remenda; e no outro dia, após a Data do Papai, vi Amélia de motorista; tricotando um suéter, enquanto o marido fora a Casa Miraglia trocar seu presente (Rodrigues, 2000. p. 138).

Na passagem acima, ao pluralizar o sujeito, a autora homogeneíza a condição das mulheres e enfaticamente exibe as diversas atividades que elas executam, pode ser que, sem se darem conta, devido à falta de tempo para analisar sua real condição de subalternidade. É interessante observar que a função de *tarefeira* é paga com um presente da *Casa Miraglia*, ou seja, é mão de obra barata, escondida por trás da ideia invertida de zelo e de cuidado. Porém, há também aquelas mulheres, caso de Dunga e de outras autoras que escrevem e/ou escreveram em Mato Grosso e em outros estados, também periféricos, que com sutilezas apontam os desmandos dessa sociedade que, historicamente, adequa suas estratégias para manter a ordem capitalista e a condição da figura feminina, em um universo ainda regido pelo poderio masculino.

O século XX marca, expressivamente, o surgimento de um grupo de mulheres escritoras que desbravaram caminhos, tanto no mundo da escrita quanto na busca por ascensão profissional e social, fora do ambiente do lar, na procura por denunciar e desvelar realidades que foram ignoradas pelo olhar convencional. Embora Dunga Rodrigues tenha destacado que não tinha preocupações com questões estritamente feministas, conforme pontuou em depoimentos

e entrevistas, não há como negar certa inclinação para a descrição do apogeu das figuras femininas em suas narrativas.

A partir de tais figuras, a autora levanta provocações que nos apontam para a percepção de que não há delimitação temporal para a função tarefeira e submissa da mulher, já que houve poucas mudanças no tratamento que se atribui à figura feminina no contexto sociocultural, econômico e político. Como exemplo, destacamos a forma desigual com que algumas mulheres, bem sucedidas profissionalmente, são tratadas no ambiente de trabalho, especialmente quando se trata da remuneração salarial.

Dunga Rodrigues expõe, tanto na ficção quanto em outras produções historiográficas, outras possibilidades de se conhecer a história de Mato Grosso, que não as enviesadas pelo olhar masculino ou do patriarcado. Para tanto, traz representações da força e da luta da mulher, não apenas com sua atuação particular, como também pela recuperação da história de luta de outras mulheres, conforme descrevemos.

Não há dúvida de que a forma como Dunga Rodrigues organiza os depoimentos e as narrativas nos conduz ao tempo e ao espaço vividos pelas mulheres em Mato Grosso, no sentido de sublinhar que estes foram e continuam sendo diversos dos ambientes ocupados pelos homens. A autora se preocupou com o seu lugar e com os valores e, sobretudo, com a ideia de fazer circular as memórias na sustentação da cultura. Participou ativamente da sociedade e atuou em diversos segmentos sociais, culturais e políticos de diferentes natureza e expressão cultural. Esses registros contribuem para a compreensão das formas de atuação do povo [dos cuiabanos] diante da realidade que já estava sofrendo alterações, por meio das forças políticas e dos princípios de modernização que começavam a invadir e a intervir, significativamente, na forma de organização sociocultural e política da região.

As produções de Dunga expandem a parede de sua própria casa para repensarmos o cenário da intelectualidade literária,

especialmente em relação à produção das mulheres no estado. Ao abrir a janela para ver de novo o contexto apresentado e/ou representado, é possível adentrar, também, outros ares, outras culturas, já que a autora não esteve presa a Mato Grosso, mas foi uma viajante que aprendeu a valorizar, cada vez mais, o seu lugar e a sua gente. Destacamos que outras mulheres já escreviam sobre a necessária independência feminina em Mato Grosso, como é o caso, por exemplo, de Maria Dimpina Lobo Duarte, mas nos atemos à produção de Dunga Rodrigues.

A autora sempre manteve diálogo com os povos e viajantes que em Cuiabá vinham buscar morada. Isto se dava de maneira contínua, num exame do tempo presente, por meio da observação, e do tempo passado, por meio de pesquisas em fontes documentais. Dunga Rodrigues é, portanto, uma escritora que deixou um amplo legado a respeito da gênese da sociedade em que viveu. Afinal, como discorre Benjamin Abdala Júnior (2012), o escritor empenhado com o seu povo deve resistir às mediocridades do mundo em que vive, com ações que permitem entender que sua atuação no mundo, como intelectual, é intervir, por meio da escrita, na compreensão de um universo que expande as paredes da própria casa, apresentando, como nos presenteou Guimarães Rosa (1962), *uma terceira margem*, porque a realidade, da forma como está apresentada, é insuficiente, não basta, é preciso criar outros mundos.

As descrições da autora são recheadas de vivências e testemunhos preenchidos pela arte da palavra, com a qual Dunga aprendeu a fazer malabarismos. Porém, justificamos que tais peripécias não vêm ao encontro de uma linguagem corretíssima, como a de Machado de Assis e/ou outros gênios da literatura, conforme pontuou a própria autora; mas pela paixão por sua terra e por sua gente, paixão esta que contribuiu para que buscasse âncora no registro escrito, muitas vezes, em tom confessional, pessoal e intransferível porque particular e recheado de sua subjetividade, por meio de diários de viagens, contos, crônicas, romances, cartas e outras materialidades

discursivas. Se observarmos com o rigor que exige a formação em sua integralidade, compreenderemos talvez que são inquietudes de quem viveu a vida em suas inteirezas, sem se descuidar de registrar as pequenezes da arte cotidiana.

Ao trazer a história das mulheres em inúmeros contextos de atuação, Dunga não só as apresenta, mas aponta para os liames discursivos nos quais insere as suas histórias, que merecem um trato cuidadoso no sentido de observar, especialmente, a afirmação da autora, ao dizer que não se inscreve em nenhuma linha feminista, pois acreditamos que é nesta negação que Dunga autentica sua posição.

A autora caminha por fios movediços e femininos, tanto que inicia descrevendo os fatos heroicos das mulheres dos quilombos; perpassa a dona de casa com seus quitutes, seus silêncios, suas artimanhas; delicia-se com as memórias das boas senhoras que passaram por sua infância; destaca o enlace matrimonial ainda em fase da adolescência da mulher com suas responsabilidades próprias do lugar que lhe é destinado; trata da educação formal com a história de suas professoras; descreve inúmeras figuras femininas que estiveram à frente de instituições públicas em Cuiabá; enfatiza os primeiros passos da mulher diante da profissão e fora do ambiente do lar; narra o bem-sucedido trabalho das mulheres nos negócios da família; propõe uma discussão sobre o lugar ocupado pela mulher na contemporaneidade, dentre outras possíveis leituras da luta da mulher pela busca incessante de se emancipar da *herança* do colonialismo.

As mulheres evidenciadas por Dunga Rodrigues não são apenas as que tiveram lugar no registro oficial da história da cidade de Cuiabá e, mesmo as que tiveram, com Dunga, recebem um tratamento diferenciado porque transitam por um caminho de via dupla, entre o acontecimento real e o espaço ficcional, ou seja, ora são descritas nos documentos historiográficos, ora estão nas páginas do romance, ora reaparecem nos contos, ora nas crônicas, ora nas cartas, ora nos diários e, assim, sucessivamente. Enfim, as mesmas personagens reaparecem com um requinte diferente, como se para

reafirmar o projeto arquitetônico de Dunga Rodrigues em legitimar os nós e recuos da cultura em Mato Grosso. Assim, destacamos que a encontramos, por vezes, enovelada nos nós que construiu.

Dunga Rodrigues construiu uma colcha colorida de retalhos, pedaços da história da cidade de Cuiabá, feita por/com mulheres, tal qual Maria Ozébia e Tidu, (como eram tratadas por Dunga) com muita graça e sutileza, narrou e deixou registradas pérolas da cultura cuiabana alinhavadas com fios das histórias de sua alma de mulher. Paul Ricouer (2010, p. 287) abordou que "[...] o texto é como uma partitura musical[...]" e Dunga Rodrigues disse no documentário (2002) que há música na poética do mundo, que basta silenciarmos para ouvir, assim, destacamos que a obra literária resulta da interação entre o autor e o leitor, de um processo de escuta atenciosa, pois é no momento da recepção que o leitor articula suas visões imagéticas e, estas, por sua vez, dialogam de forma atemporal com outras visões e, assim, são suscetíveis de desempenhos e interpretações múltiplas.

Referências

ABDALA JR, Benjamin. *Literatura comparada & relações comunitárias, hoje*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

ACOSTA. Maria Aparecida. *Dunga Rodrigues por Maria Aparecida Acosta*. Cuiabá, s. ed., *2002.*

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. IN: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7ed. Sao Paulo: Contexto, 2004. p. 607-639.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*: a experiência vivida. São Paulo: difusão europeia do livro, 1967.

BRANCO, Lúcia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria editorial – Livros Técnicos e Científicos/LTC, 1989.

BOSI, Eclea. *O tempo vivo da memória*. São Paulo: Ateliê, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. *A literatura Feminina no Brasil Contemporâneo*. São Paulo: Siciliano, 1993.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Petrópolis, 2000

FLORES, Hilda Agnes Hübner. *Mulheres na Guerra do Paraguai*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

FREIRE, Nilza Queiroz. Acorde e perfume no ar. In: *Tributo a Dunga Rodrigues:* Gratidão e saudade. Cuiabá: Carrión e Carracedo, 2002.

LOURO, Guacira Lopes. Mulheres na sala de aula. IN: PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 7ed. São Paulo: Contexto, 2004. p. 478-479.

PEDRO, Joana. Mulheres do Sul. In: PRIORE Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. 3° ed. São Paulo: Editora: Contexto, 2004. p. 278-321.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru/São Paulo: EDUSC, 2005.

PRIORE, Mary Del (org.). *História das mulheres no Brasil*. 2004. São Paulo: Contexto, 2004.

RODRIGUES, Dunga. *Colcha de Retalhos*. Cuiabá: Defanti, 2000.

RODRIGUES, Dunga. *Marphysa*: ou o cotidiano de Cuiabá nos Tempos de Candimba, das Touradas do Campo d'Ourique e das Esmolas do Senhor Divino. EdUFMT/1981.

RODRIGUES, Dunga. *Reminiscências de Cuiabá*. Goiânia: Ed. 5 de março, 1969.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*: o tempo narrado. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

XAVIER, Elódia. *Tudo no feminino*: a mulher e a narrativa brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

PERSONAGENS, SENTIDO E CONSTRUÇÃO EM NARRATIVAS DE TEREZA ALBUES

Madalena Aparecida Machado
Marisa Martins Gama-Khalil

Introdução

O presente capítulo tem como foco analítico um conjunto de narrativas da escritora mato-grossense Tereza Albues (1936-2005), no sentido de demonstrar os recursos e os efeitos de sentido no rico trabalho de construção de personagens. Trazemos como objeto de estudo o romance *O berro do cordeiro em Nova York* (2019) e o conto "Buquê de línguas", do livro com título homônimo (2008). Nosso artigo tem como propósito o entendimento das personagens da obra de Albues, visando conhecer e observar o traçado estético de sua literatura.

Traremos como procedimentos articulados na análise noções e reflexões acerca da personagem de ficção, bem como concepções inerentes à construção complexa do texto ficcional. Procuraremos demonstrar como, desde os recursos diversos, Albues valoriza a construção das personagens, tornando-as sustentáculos para a produção de significados nas narrativas. As personagens, na obra de Albues, não são meras *personas* de papel, mas são, antes de tudo, responsáveis pela conjunção produtiva entre *personas*, espaços, temporalidades, resultando num conjunto repleto de sentidos.

As personagens errantes em *O berro do cordeiro em Nova York*

O romance *O berro do cordeiro em Nova York* (2019), da escritora mato-grossense Tereza Albues, é seu quarto livro publicado, considerado pela crítica como sua obra-prima; apresenta traços biográficos, mas, sobretudo, se agiganta pelo poder criativo das imagens. Publicado originalmente, em 1995, pela editora Civilização Brasileira, a edição de 2019 é da editora Entrelinhas, que compõe o box com mais outras três obras da autora; no romance em tela, o livro tem a orelha e apresentação escritas por Ênio Silveira e prefácio do diretor de teatro Gerald Thomas.

Tereza Albues, nascida em Várzea Grande-MT, tem formação em Direito, Letras e Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Viveu por 25 anos nos Estados Unidos, São Francisco e Nova York, onde escreveu toda sua obra. Seus livros publicados são, além do romance citado, o livro de contos *O buquê de Línguas* (2008), os romances *Pedra Canga* (2019), *Chapada da Palma Roxa* (2019), *A Travessia dos Sempre Vivos* (2019) e *A Dança do Jaguar* (2023). Importante mencionar que, em 2013, a escritora foi escolhida como Patrona Perpétua das Letras Brasileiras em Nova York pelo Brazilian Endowment for the Arts (BEA).

O romance é dividido em nove capítulos, simbólico de uma gestação que se anuncia no título: um berro. A frase que abre a narrativa, "Minha mãe me pariu de pé" (Albues, 2019, p. 27) e se repete várias vezes, ao longo do texto, preparando o terreno da história que se acompanha a cada página.

Seguindo uma proposta de escrita narrativa, o romance é narrado por uma personagem narradora, Tereza, escritora, que conta sua vida numa mistura temporal entre presente, passado e futuro, mesclada com reflexões filosóficas e uma pitada de misticismo. Além da narradora que conta sua história, esse universo literário se compõe, ainda, pelo pai, Venâncio; Augusta, a mãe; os irmãos Olívio, Gabriel e Flora; Benjamin Barbudo, uma espécie de guia espiritual da narradora; Princesa Frederica Marinalva Gonçalina Castanheira,

amiga de Tereza e outras personagens que gravitam em torno das personagens principais.

O enredo conta a trajetória existencial da narradora, Tereza, que, de Nova York retoma sua história, procurando fios de ligação para entendimento de seu presente, marcado com a tinta da liberdade conquistada. No início da trama, ela e a família são vistos no sítio do Cordeiro, lugar significativo para o entendimento do título do romance. Cordeiro, cuja simbologia lembra mansidão, sacrifício, no romance, seu berro é metáfora da ânsia em ser, dizer, denunciar um passado de injustiça, discriminação, preconceito e exploração que, muitas vezes, faz-se presente nos dias atuais. O grito, então, perfaz a alegoria da força feminina na voz que se ergue para contar de si, de um mundo que em muitos aspectos tem prenúncios de continuidade. Assim, a narradora se descreve: "Eu era miudinha mas era bem maior que um passarinho, disso tinha certeza" (Albues, 2019, p. 31), bem como nestes termos: "[...] lutava sem descanso, sou guerreira e teimosa. Queixo duro, na definição de mamãe" (Albues, 2019, p. 142). Temos que a opção de Tereza Albues pelo foco narrativo em primeira pessoa, longe de associar sua escrita como autobiográfica, aponta para uma liberdade de expressão, igualmente num grau de autoridade próximo à verossimilhança.

Nesse quesito, em sua Dissertação de Mestrado, "As Perspectivas do Narrador e o Fazer Literário em: *O Berro do Cordeiro em Nova York* de Tereza Albues" (2021), Sandra França Meira assim se posiciona acerca da voz narrativa selecionada por Tereza Albues nesse romance*:*

> Observamos ainda como esse narrador é idealizado enquanto projeto estético e vai assumindo a posição da enunciação conhecedora do processo produtivo da obra e tece reflexões sobre a técnica metalinguística apresentando-nos o devir da personagem escritora. Que assume múltiplos posicionamentos: ora enquanto adulta dotada de criticidade das

> adversidades que a cerca e das máscaras sociais que veste aqueles que a rodeiam ou que fizeram parte de sua vida. Ora cedendo espaço para os seus outros eus (infância/juventude) ou outrem (as muitas vozes presentes no texto) coexistam e possam pelos artifícios da linguagem berrar seus infortúnios e as suas inquietações (Meira, 2021, p 11).

Nossa leitura dessa personagem, seja vivendo, sentindo as situações, seja narrando-as, visa diferenciá-la com o sinal da errância. Portanto, não é aleatório o fato de a personagem também ser escritora. Em outro momento da narrativa, a errância é muito bem focalizada: "Eu também tenho perambulado pelo mundo, nos meus pés as marcas da estrada, vales e colinas, acampamentos ciganos, vilas, povoados à beira-mar, cidades imensas cravejadas de arranha-céus" (Albues, 2019, p. 33). A errância pode ser apontada desde o ato de se arriscar a dizer, a viver fora dos padrões estabelecidos; ela está um passo à frente, pois, conforme pontua Maurice Blanchot, tratando do perfil errante, ele ousa "[...] não só arriscar sua vida, não só o mundo onde está, mas a sua essência, o seu direito à verdade e, mais ainda, o seu direito à morte" (Blanchot, 2011, p. 260). Entenda-se morte no aspecto maior que a simples extinção física, mas morrer para o senso comum.

Compreendendo a narradora como o ser errante por excelência, necessário se faz sabermos de suas origens. Assim encontramos a definição da mãe:

> [Augusta] [...] era mulher corajosa apesar da aparência franzina, estatura mediana, muito branca, cabelos pretos lisos, olhos grandes, nariz afilado. Tinha uma personalidade forte, dominadora, quantas vezes papai se curvou diante de suas resoluções? (Albues, 2019, p. 42).

Precisamos anotar que a narradora se define como negra, semelhante ao pai e que a própria mãe (branca) fazia distinção

entre ela e o irmão Gabriel, descrito como louro, nariz afinado e protegido pela mãe.

Quanto ao pai, é uma figura central nos acontecimentos narrados. Sua força física contrasta com o interior devastado pela humilhação do trabalho escravo a que foi submetido. Assim sua descrição: "[...] um homem forte, bonito, sempre alegre" (Albues, 2019, p. 34) ou mesmo esta: "[...] um lutador de nascença, forte como um touro de raça, rijo, prumo" (Albues, 2019, p. 129). Entretanto, não suportando a situação de escravidão do trabalho, sem nunca conseguir pagar a dívida na fazenda que o cooptou, consegue fugir, pede ajuda ao cunhado, resgata a família, mas enlouquece em seguida.

No tom místico da narrativa temos personagens que completam o perfil errante da narradora, com posturas marcadas pela liberdade, um deles é:

> Benjamin Barbudo, um andarilho que aparecia de tempos em tempos no Cordeiro. [...] Era muito magro, a pele queimada de sol, cabelos e olhos negros, longa barba castanha encaracolada. Vestia camisa de genovesa, calças folgadas de brim, alpercatas de couro, chapelão de palha enfeitado com um punhado de fitas de todas as cores (Albues, 2019, p. 30-31).

A narradora tem uma afinidade muito grande com esse personagem. Sem paradeiro, sem morada fixa, ele aparece no Cordeiro sem previsibilidade, fica de três a quatro dias, a mãe o teme e respeita, ao mesmo tempo, o pai permite aproximação porque o conhece desde os tempos de solteiro. Benjamim é conselheiro de Tereza, enxerga coisas que os outros não veem; sempre antes de tomar grandes decisões, ela pede sua opinião. Introspectivo, amante do silêncio, o andarilho sabe ler a natureza tão imensa naquele ambiente.

A outra personagem que complementa o lado místico da narradora e que é considerada em seu entorno como louca é:

> Princesa Frederica Marinalva Gonçalina Castanheira também não a desejava. Morava na Fazenda do Quirinal desde o nascimento. Com quase setenta anos, loura, olhos azuis, magra, sem rugas, cabelos brancos em longas tranças, vestidos de cetim, seda, tafetá ou organdis finíssimos, grinaldas de pedrarias coloridas, guirlandas de flores do campo, era vista dançando ao meio-dia andando a cavalo de madrugada ou em noites de luar (Albues, 2019, p. 203-204).

Ela também é marcada com a chancela da liberdade. Fala o que pensa, é feliz por não seguir padrões e faz o que os outros julgam como loucura. Tereza a enxerga como um modelo de ser e sentir, presta atenção no que a "Princesa" expressa como ser livre e corajosa, para viver conforme aquilo em que ela própria acredita. A narradora incorpora tudo como aprendizado.

Ao apontarmos a errância, com a qual qualificamos a protagonista narradora, não o fazemos como mero deslocar do corpo, mas, sim, do pensamento. Nesse sentido, num primeiro plano, aparece o deslocamento espacial, lá em Nova York, de onde escreve seu livro; depois de situar sua narrativa em Cordeiro, o lugar central passa ser Cuiabá, numa chácara à beira do rio, bairro do Saladeiro, onde fica por dois anos de estagnação, até que o pai recebe uma proposta tentadora de trabalho numa fazenda do Pantanal, repleta de boas oportunidades. Nesse lugar, instala-se o momento de maior repercussão narrativa a dentro, a errância maior. Lá nasce a culpa no pai, por ter levado a família para uma armadilha e, na filha, por não ter feito nada, mesmo criança.

Depois de salvos por Horácio Mendonça, o irmão de Augusta, a família vai para Corumbá, depois retorna a Cuiabá; eles demoram para se restabelecer, os filhos frequentam a escola, especialmente a narradora consegue se sobressair e, mais tarde, segue sozinha ao Rio de Janeiro, onde se forma, trabalha, leva o irmão e conseguem romper

a bolha da pobreza. Tereza quer mais, almeja os Estados Unidos e consegue ampliar os horizontes, mas a errância do pensamento não a abandona, porque o imaginário fala mais alto na ânsia que tem em se expressar: "O imaginário. Esse ponto [...] onde o infinito coincide com lugar nenhum. Escrever é encontrar esse ponto. Ninguém escreve se não produzir a linguagem apropriada para manter ou suscitar o contato com esse ponto" (Blanchot, 2011, p. 43). Entendemos que é esse lugar nenhum, sobretudo, que a atrai para se dizer, se compreender como ser pensante, nesse movimento que parece, a princípio, mais de desterritorialização.

Embora tantos lugares sejam marcantes na narrativa de Albues e que servem como mote narrativo, eles servem, acima de tudo, a um propósito maior, que é o conhecimento do lado de dentro dos seres que habitam o espaço narrativo, conforme preconiza Maurice Blanchot:

> [...] é o espaço do poema, o espaço órfico ao qual o poeta, sem dúvida, não tem acesso, onde só pode penetrar para desaparecer, que só atinge unido à intimidade da dilaceração que faz dele uma boca sem entendimento, tal como faz daquele que entende o peso do silêncio: é a obra, mas a obra como origem (2011, p. 153).

A origem que a protagonista procura, a compreensão mais ampla em que está empenhada, pode, inclusive, estar atrelada ao conceito de errância, na roupagem do *flâneur* de Walter Benjamin que, em sua obra *A modernidade e os modernos* (2000), destaca a facilidade e a desenvoltura dessa figura em meio à multidão. Se, por um lado, o sentido de massa absorve e comprime, por outro, "[...] a consciência do caráter desumano da massa jamais o abandona" (Benjamin, 2000, p. 49). Por isso, o *flâneur* de Benjamin e/ou a narradora de Albues, "[...] necessitava de espaço e não queria renunciar à sua vida privada" (Benjamin, 2000, p. 50).

Com base em sua figuração como *flâneur*, entrevemos a sensibilidade em observar os seres, como Tereza via Benjamin Barbudo,

por exemplo: "É que ele está todo brilhoso por dentro, transparente como vidro, meus olhos podem varar o corpo dele" (Albues, 2019, p. 31). Assim, ela palmilhou sua vida, assim compreendia os seres e a vida, como um todo.

Avaliamos como importante ampliar essa compreensão de como se arquiteta a errância no romance *O berro do cordeiro em Nova York,* mais especificamente, termos uma noção mais exata da espiral do imaginário, envolvendo sensações e/ou emoções, por meio do conceito denominado linhas de errância, que extraímos do livro *Mil platôs* (2021) de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Nesse livro, os autores associam tais linhas à criação de novos caminhos e trajetórias, para tanto, há a interrupção de controles e limitações existentes. Por esse prisma, convém lembrar de uma de suas definições: "As linhas de fuga [ou errância] são realidades; são muito perigosas para as sociedades, embora estas não possam passar sem elas, e às vezes as preparem" (Deleuze; Guattari, 2021, p. 252), por meio dos preconceitos, das injustiças, das limitações de toda ordem. Quando se tornam perigosas é porque se ressignificam como desafiadoras do *status quo*.

Ressituar-se no mundo, eis o que acreditamos na errância narrada e naquela vivenciada pelos seres criados no romance *O berro do cordeiro em Nova York.* Nele, Tereza Albues alcançou um patamar da literatura brasileira que não se satisfaz num papel mimético da realidade. Ao contrário, cria-a por instigar o pensamento crítico para situações que poderiam ser encontradas apenas num passado remoto, mas que perduram onde impera a ignorância, a falta de oportunidade e mesmo quando se nega humanidade ao outro. Por isso, tem toda relevância a leitura interpretativa do romance em apreço, a fim de que o berro gestado durante os nove capítulos do romance se efetive com múltiplas leituras dessa obra seminal da literatura de Mato Grosso.

As figurações e o mosaico de personagens no conto "Buquê de línguas"

Os contos do livro *Buquê de línguas* trazem uma marca bastante frequente, que é a apresentação de um mosaico de personagens, um "buquê" de *personas* ficcionais que, em suas figurações, com suas mentes, corporalidades e socialidades, delineiam o traçado de sentidos das tramas.

Em "Buquê de línguas", primeiro conto do livro, o enredo parte de uma situação cotidiana da cidade grande, no caso Nova York, na qual há vários sujeitos em um metrô. No referido cenário do metrô, a narrativa abruptamente já inicia, na primeira linha, com o conflito ou nó dramático. Um nó dramático ratifica que só existe uma história a ser narrada, em função de haver um conflito que se estabeleceu, em um determinado contexto, e, no caso do conto de Albues, o nó praticamente abre o narrar:

> A explosão sacudiu o mundo nosso, na linha D do metrô. O trem lotado freou de repente, rangendo. O choque violento nos atirou de todos os lados; gritos, choros, empurrões, caos absoluto. Parada entre duas estações no túnel escuro, portas trancadas, a máquina resfolegava feito um dragão raivoso, expelindo fumaça pelos olhos que não possuía. Enlatados no vagão, tornamo-nos prisioneiros circunstanciais da tecnologia, política, destino. Uma segunda explosão estoura mais próxima do que a primeira; estaríamos sendo atacados por terroristas? (Albues, 2008, p. 13).

A primeira explosão abre a cena dramática, instalando o conflito e, logo em seguida, uma segunda explosão acontece, tornando a situação aparentemente incontornável, insolúvel. Logo após o primeiro uso do vocábulo explosão, a narradora usa o hipérbato "mundo nosso", no lugar de "nosso mundo", e tal recurso sugere,

desde o início, ou seja, desde o seu contato com a explosão, que ela experimenta uma situação que abala a sua forma de ver o mundo, desestruturando-a. Sua percepção dos fatos é atingida pelo caos que desordena o mundo ao seu redor. Talvez, por isso, ela veja a máquina como um dragão raivoso e insólito, porque é capaz de exalar fumaça de olhos que não possui. Ela e os outros que compartilham aquele espaço de caos ficam "[e]nlatados no vagão", sugerindo uma coisificação das *personas*, que se convertem em lata, ou mesmo uma animalização, se pensarmos que são animais, sardinhas, por exemplo, que são comercializados de forma enlatada. Sendo animalização ou coisificação, o que importa naquele contexto é que aquelas explosões são capazes de destituir a humanidade daquelas *personas*.

Nesse trecho inicial, de antemão, delineia-se o mosaico de personagens que a trama apresentará no entorno da narradora protagonista e compartilhando vivências com ela. Ela, apenas uma observadora, não detém onisciência. Como todos os outros, não sabe a origem da explosão, de onde ela vem, o que significa. Em "O choque violento nos atirou de todos os lados", o pronome oblíquo "nos" desenha-a e os demais em meio ao caos. E, na sequência, aparecem os efeitos físicos do choque violento nessas personagens: "gritos, choros, empurrões". Esses efeitos caracterizam-se como as primeiras enunciações das personagens que passarão a aparecer e atuar nas linhas subsequentes.

Após as duas explosões, quando o pânico se instala no vagão do trem, espaço da cena narrativa, a narradora pergunta se aquilo pode ser ação de terroristas e, nesse momento, é confrontada por um "[...] velho de barbicha azulada, óculos de aros dourados, terno cinza" (Albues, 2008, p. 13). Ela supõe que a animosidade do velho de barbicha azulada, que mais tarde descobriremos ser americano, acontece por ele a ter confundido com pessoas do Irã, talvez pelo fato de ter "[...] pele morena, cabelos pretos, olhos enormes e redondos, boca sensual, brincos pingentes, saia comprida de algodão vermelho" (Albues, 2008, p. 13).

Conforme se percebe nos trechos transcritos, as personagens, narradora e velho de barbicha azulada, são apresentadas por meio de traços físicos detalhados de sua corporalidade e de suas vestimentas, como a pintura de um retrato. Essa pintura vem acoplada à performance das personagens, com suas ações e exposição de suas emoções, completando o retrato. Ele, irritado, descompassado, e ela, na defesa. Antes que ela diga ao velho de barbicha azul que sua proveniência é da América do Sul, um homem vem em sua defesa. Nesse caso, a narradora não revela seus traços físicos, mas faz uma afirmação que o identifica pela sua corporalidade: "As luzes se acendem; o homem [...] mostra a cara. Por Alá! É o Irã personificado, olhos ferozes, aproximando-se, pronto a tomar satisfações do americano" (Albues, 2008, p. 14). Depois da entrada dessas três personagens (narradora, velho de barbicha azulada e iraniano) de três nacionalidades distintas, a formatação da página dá espaço a uma nova configuração, com margens esquerda e direita mais estreitas e parágrafo centralizado. A nova configuração física da página anuncia um corte de cena para a entrada de mais uma personagem:

> Uma mulher sentada no chão
> começa a chorar,
> convulsivamente; corta a cena ao meio
> (Albues, 2008, p. 14).

O corte de cena modifica a paisagem narrativa. O discurso narrativo se mescla ao dramático. Essa mulher será apresentada inicialmente pelo modo indireto de descrição, pois sabemos dela, por algumas informações reveladas pela sua fala, que muito se assemelha a um fluxo de consciência. Sabemos que ela possivelmente é judia, pois, amedrontada, teme que todos estejam "[...] sendo levados para o campo de concentração feito gados" (Albues, 2008, p. 14); e que ela é alemã, pela língua que enuncia ao final de sua fala. Em um dado momento da performance convulsiva e chorosa da alemã judia, mais uma personagem surge, é um menino franzino, que sai

do fundo do vagão, vai até ela, fala algo em alemão ao seu ouvido e ela, na sequência, começa a se recompor. E, nesse momento, uma voz metálica vinda do alto-falante pede calma e informa que havia acontecido um acidente no Manhattan Bridge e que logo eles seriam liberados. Essa voz seria, na sequência de individualizações actanciais, a sexta personagem, já que quem a enuncia possui um corpo e esse corpo é responsável por uma ação, a de tentar acalmar as personagens que se encontram em meio a um cenário de caos. Valemo-nos, aqui, da noção de actante, porque, de acordo com a semiótica de Algirdas Julien Greimas (1973), o actante é aquele que age, ou ao qual outros outorgam atividade. A voz atua e se constitui personagem, assim como todos os outros actantes que apareceram na narrativa até esse momento, inclusive o menino alemão, que entra rapidamente, mas age decisivamente com o objetivo de recompor a mulher alemã.

Após a voz metálica, que performa sonoramente um gesto institucional, o iraniano se pronuncia mais uma vez, manifestando sua revolta por sempre ser apontado como culpado de tudo e seu pavor por algum pesadelo terrível e obscuro de seu passado, segundo a suposição da narradora: "Não tínhamos meios nem chances de chegar até ele. Como amenizar as angústias soterradas, quando não se sabe sua origem e natureza? Nem as nossas" (Albues, 2008, p. 15). A narradora manifesta sua impotência perante a dor do outro e perante suas próprias dores. Mesmo sem saber o que se passa especificamente com ele, ela se sente afetada pela sua angústia, porque acaba ocorrendo, em meio ao caos e ao terror, uma integração e socialidade entre as personagens que ali se encontram.

O teórico Jens Eder (2014) estabelece que os três domínios que delineiam os seres ficcionais são: corporalidade, mente e socialidade. O corpo aparece pelos traços descritos, direta ou indiretamente, e pela performance; a mente, pela ideias, pensamentos enunciados; e a socialidade é uma conjunção entre as ações físicas e os motivos mentais, bem como a articulação com as outras personagens. Compreendemos que o termo "mente", usado por Eder, constitui,

com base em Palmer (2004), uma esfera mental que abarca todos as dimensões da vida íntima, não apenas a percepção e a cognição, porém igualmente os sentimentos, as emoções e as crenças. Vemos que a narrativa albuesiana apresenta suas personagens, destacando esses três domínios (corporalidade, mente e socialidade), porque elas comunicam com seus corpos, expõem suas ideias e interagem, como veremos, por meio de narrativas de vida e expressões de si enunciadas individualmente .

Após a segunda fala do iraniano, mais um corte narrativo exprime o silêncio provocado pela concretização do medo, um medo comum. Esse corte narrativo, como o primeiro, aparece com uma configuração que destoa da formatação dos outros parágrafos. Temos, nesse caso, uma mistura com o gênero dramático e, neste segundo caso, igualmente com a poesia. Os enunciados ganham formato similar ao de versos e há um jogo com a enunciação demorada do verbo escorrendo, como a insinuar uma lenta e pausada enunciação, intensificando o caráter permansivo do gerúndio:

> Outro silêncio.
> Mais do que constrangedor, sombrio.
> E-s-c-o-r-r-e-n-d-o entre nós
> (Albues, 2008, p. 15)

O medo ganha consistência, materializa-se e, para tentar uma saída, a narradora propõe que todos comecem a romper o silêncio, conversando, e, para isso, era preciso: "Usar a língua. O importante era estilhaçar aquele silêncio que, como uma erva daninha, crescia em volta da nossa garganta ameaçando nos estrangular" (Albues, 2008, p. 15). Ela tem essa ideia, possivelmente, conforme relata, por ser contadora de histórias, por vir de um lugar, o Pantanal, que é um espaço onde as pessoas exercitam a arte de contar. Conta que passou a infância ouvindo histórias fantásticas daqueles que possuem o dom da contação, os mais velhos. Ou, talvez, ela deduz, aquele jogo de histórias possa servir para evitar que o medo transformasse todos

em estátuas de aço, ou mármore, materiais frequentes na arquitetura nova-iorquina. Ela é a primeira a falar de si, de sua origem, de sua sede por histórias. Depois se aproxima da alemã judia para perguntar-lhe se estava melhor. A alemã toma a palavra e fala de suas lembranças, de sua triste história. E a cada informação, aquela personagem vai se compondo visual e psicologicamente para o leitor: que os pais haviam sido presos pela Gestapo, quando tentavam fugir de Berlim, num trem. Ela, com apenas sete anos, tinha se escondido embaixo das saias de uma mulher gorda. Os pais morreram em Auschwitz, e ela foi enviada para parentes na América. Por último, revela a dor que carrega encravada consigo, a dor de não ter feito nada para evitar a prisão e a morte dos pais, a dor de continuar vivendo. Somente depois de sua longa e sofrida narração, o nome dela é revelado: Gertrude Shulman. Primeiro, a personagem se revela sem o nome e vai surgindo aos olhos do leitor pela sua narração e pelos traços que a narradora nos concede. De acordo com Roland Barthes (1986, p. 58):

> O nome próprio dispõe das três propriedades atribuídas pelo narrador à reminiscência: o poder de essencialização (pois designa apenas um referente), o poder de citação (pois é possível evocar sempre que se queira toda a essência contida no nome, bastando para tanto que ele seja proferido), o poder de exploração (pois é possível "desdobrar" um nome próprio, tal como se faz com uma lembrança): de certa forma, o nome próprio constitui a forma linguística da reminiscência.

O nome Gertrude Shulman essencializa aquela personagem, antes, apenas construída por palavras que evocam gestos e discursos. Um nome especialmente desdobrado, porque, por meio dele, lembrar-nos-emos da personagem como a alemã judia, mas, também, em sua essencialidade, como Gertrude. Na narração de Gertrude outras personagens surgem: seus pais, a mulher gorda debaixo de cuja saia se escondera, os parentes da América, bem como toda Gestapo,

responsável pela morte de seus pais. O mosaico de personagens se desenha a cada linha, revelando corporalidades, mentes e socialidades. O fato de não nomear a personagem, a princípio, parece ser, em primeiro lugar, um recurso que nos instiga a pensar na personagem em sua condição humana, igual a todos naquele vagão. Ao ser nomeada, ela se individualiza, se essencializa. À medida que conta sua história, essa individualização vai ocorrendo e, ao final, o nome da personagem aparece como um efeito desse recurso da individualização.

Vemos que a personagem Gertrude, como as demais, vai sendo construída, desde a sua primeira aparição na trama, aos poucos, a cada gesto, a cada discurso, em um processo dinâmico e complexo. Podemos nos valer, nesse caso, do conceito de figuração proposto por Carlos Reis (2015), pois ele explica que a figuração não se limita ao recurso da descrição, ela possui uma natureza dinâmica, uma vez que a personagem se constrói não em um momento localizável da história, mas se constitui, paulatinamente, ao longo de toda a narração.

Gertrude, após narrar sua história, parece acalmar-se e se cala. Os demais começam a agitar-se porque querem falar. O iraniano é o próximo a narrar, mas ele não narra a sua história, propriamente dita, narra a história de sua angústia, que é a tragédia que acontecera com o seu irmão. O iraniano relata que trabalhava em Teerã, na loja de tapetes do tio Amir, e que jamais tivera problemas com a lei, da mesma forma que seu irmão, Samir. Acontece que Samir escrevia poemas que tratavam de direitos humanos, e o governo decidiu que eram subversivas as suas palavras, trancafiando-o por meses. Depois o soltaram, magro, com cicatrizes e com uma perna doente, que o fazia mancar. Samir resolveu passar uns tempos na Suíça, agilizou os documentos sem ofensivas por parte do governo. Foi para o aeroporto e, depois, sumiu. Contam que ele foi pego dentro do avião pelo governo e que, hoje, oficialmente, consta que ele desapareceu na Suíça. Como no caso de Gertrude, após a narração, seu nome é revelado: "Mohamed, o olhar vago, perdido numa realidade de que só ele conhecia as agruras, ausentou-se de nós. Sua expressão se

suavizara" (Albues, 2008, p. 18). A socialidade de sua mente e de seu corpo com os outros modifica Mohamed, parecendo devolver-lhe, pela narração, uma parcela de vida. E é o encontro das palavras da narradora sobre Mohamed com as próprias palavras de Mohamed sobre si, sobre seu irmão e sobre todos os outros que formará a imagem que construímos de Mohamed, afinal, como ressaltaram Ducrot e Todorov (1972, p. 216), "[...] o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que não existe fora das palavras, que a personagem é 'um ser de papel'". O ser de papel é um ser constituído pelos discursos, repletos de ideias e ideologias, de histórias e de silêncios.

Depois da fala de Mohamed, nova quebra de cena e surge um novo enunciado com formatação que quebra a normalidade da página, conferindo à prosa uma dada poeticidade:

> Abriu-se uma pausa.
> e silêncio e expectativa tensa.
> Pelo futuro improvável
> de todos nós (Albues, 2008, p.18)

Nesse momento, o silêncio parece ser, ao mesmo tempo, a expectativa em relação ao destino deles, em meio ao caos, bem como a expectativa pela nova história. Quem assume o discurso é uma "[...] mocinha loura, franzina, estatura mediana, quase sumindo num casacão de couro marrom" (Albues, 2008, p. 18), que surpreende a todos com sua voz afinada de soprano. A descrição da personagem alia-se à sua performance, e o leitor possivelmente vê essa personagem surgir em meio ao vagão de metrô. Ela não conta uma história propriamente dita, porém expressa seu ser e, consequentemente, sua história, por meio de uma ária de *La Traviata*. Sua voz invade o espaço e passa a duelar com a voz metálica do trem: "O trem gemia, ela redobrava o estribilho, sustentando as notas agudas, o rosto rubro do esforço" (Albues, 2008, p. 18). A performance sonora da moça parece ganhar da performance fria da máquina e atrai um novo cantor para

o espetáculo. É a vez de um compatriota da mocinha loura duelar com ela a ária. E a voz dos dois jovens italianos emociona a todos.

Um novo corte de cena interrompe a narrativa para dar voz às reflexões da narradora, também integrante daquela cena, mas, às vezes, revestida da função de maestrina, a organizar as falas, os gestos, os discursos e os formatos dos discursos:

> E o tablado não ficara vazio.
> Nem por falta de talentos,
> nem por ausência de desespero.
> Preencher o vão do destino,
> passou a ser
> a única arma capaz de derrotar o inimigo comum:
> o PÂNICO.
> Tanto que a ele se interpôs um recurso urgente,
> sem amparo legal,
> puramente circunstancial,
> a MÚSICA
> (Albues, 2008, p. 19)

A narradora, nesse trecho que aparece na narrativa destacado do corpo do texto, indica ao leitor a transformação daquele espaço, que, antes, era um simples vagão de trem e, agora, passa a figurar como espaço cênico, um tablado. Posteriormente às histórias contadas e performadas, é a vez de a música abrir caminho para vencer o pânico. Primeiro, os dois jovens italianos cantando uma ária e, após eles, as personagens encarceradas no vagão escutam o som de um violino, e, na sequência, veem surgir "[...] a figura do homem de cabelos longos, calças pretas, camisa vermelha, chapéu de feltro cinzento" (Albues, 2008, p. 19). A imagem desse homem surge acoplada à sua performance musical, imagem que parece instigante para a narradora. Ela tenta lembrar se já vira aquele homem, se ele era um dos tantos músicos de rua com os quais cruzava em seu cotidiano. O nome do violonista é informado depois: Jerzy Aziz Duka, e sua idade também: sessenta e quatro anos. A narradora volta a se deter

sobre ele e libera mais informações físicas e sobre sua origem. Era um cigano nômade da Romênia, chefe de uma grande tribo que estava acampada no Bronx. Mais uma personagem desponta, nesse contexto de performance do violinista, que é descrita como um senhor carrancudo, que se opõe agressivamente a Jerzy. Saberemos, paulatinamente, por meio do processo da figuração, que esse senhor carrancudo é também cigano, mas sedentário, não nômade como Jerzy. Os dois iniciam uma discussão acirrada e em gritaria, enunciada em *romani*, até que, por fim, acalmam-se e passam a falar baixo, sussurrando amigavelmente, como velhos e bons companheiros.

Outro corte narrativo, quebrando o formato da página, mais uma vez, e anunciando novo silêncio. Posteriormente a ele, a próxima personagem começa a performar:" Um rapaz pálido, olheiras fundas, cabelos compridos, encaracolados e negros pulou do anonimato, disse, meu nome é Jean Marc, sou poeta, vou declamar alguns versos de minha autoria" (Albues, 2008, p. 21). Ele passa a declamar em francês; ainda que poucos entendessem a língua francesa, todos se emocionaram e se envolveram por aquelas palavras. A narradora traduz metaforicamente, de maneira exemplarmente poética, o efeito da declamação dos poemas: "[...] sua arte nos envolveu com mãos macias de penas" (Albues, 2008, p. 21). A expressão "mãos macias de penas" é significativa, porque figura o ato de mãos a acariciar; essas carícias não são comuns, porque são "penas", ou seja, leves como penas e/ou que nos fazem voar como as penas.

Outras personagens entram em cena depois do francês; é a vez de dois chineses sentados em um banco de dois lugares, cuja performance avassaladora se constitui pelo silêncio. Impassíveis, com "expressão serena" e "candidez de marfim", os chineses tocam a narradora nessa sua performance do silêncio: "Ah, esta cultura de pedra, seda, porcelana, a nos desafiar em sua filosofia milenar; duas figuras delicadas, mistura de jade e lótus resistindo" (Albues, 2008, p. 21). Percebam que pedra parece se opor à seda e à porcelana; a resistência e a dureza de um lado, de outro, a maciez e a fragilidade,

mas é exatamente essa aparente contradição e paradoxo que marca a performance deles: o silêncio, em meio ao caos e em meio a emoções tão arrebatadoras, oriundas das performances enunciadas em tantas línguas diferentes.

Na sequência, também cortando a cena, surge um parágrafo com margens e formato diferentes, todo centralizado. Nele, o tom passa a ser latino-americano: uma mexicana gorda, com saias rodadas, bijuterias vivazes e rosto vermelho, gritando por Zapata, líder revolucionário mexicano; e um grupo de cubanos cantando em coro *La cucaracha* e, do mesmo modo, bradando seus líderes: Fidel, Che Guevara, Pablo Neruda.

Abafando um pouco a vibração dos latinos, surge "[...] um russo aparentando trinta e cinco anos, olhos ariscos, meio indeciso, a roupa amarfanhada. [...] bigodão avermelhado, dentes amarelos de nicotina" (Albues, 2008, p. 22). Gesticula, ri, começa a dançar a balalaika. A descrição se assemelha a um desenho caricatural. Saberemos mais dele, por meio de um outro russo, não nomeado, que sabia falar inglês. Wladimir havia vindo de Moscou e aquela sua performance de dança era a execução de uma fábula comovente de sua autoria: "Falava de uma menina que fora abandonada num campo de girassóis. E de como as flores a protegeram do frio e da fome, e a acalentaram com cantos de ninar; até que ela foi recolhida por camponeses, que viviam na encosta das Montanhas do Ural" (Albues, 2008, p. 22). No momento em que o tradutor de Wladimir termina a fábula, o trem começa a andar novamente. A gritaria se instala em muitas entonações, pronunciadas em variadas línguas e diferentes dialetos. Estavam a salvo? Havia acontecido a bomba de fato? O mistério reside ainda. Antes do final do trajeto do trem, a voz de um brasileiro coloca a seguinte suposição para o que acontecera: "Ou, de repente, quem sabe (na Big Apple tudo é possível), será que aí não teria o toque de Augusto Boal criando uma cena do Teatro do Oprimido em nível experimental, nesta Babilônia americana?" (Albues, 2008, p. 22-23). As várias línguas

ali presentes e performadas pelas vozes e corpos sugerem a relação com Babel, que é o nome hebraico para Babilônia. Todos, porém, em meio à aflição e ao caos, procuraram vencer seus medos, por intermédio da riqueza dessas línguas diferentes, ricas em histórias, dores, alegrias, emoções diversas.

Na cena de saída do trem, novo corte de cena, o último:

> Abre-se a boca do dragão de aço
> Os prisioneiros escapam
> molhados
> do húmus viscoso do medo.
> (Albues, 2008, p. 23)

Esse último corte é mais uma vez o encontro de gêneros. É prosa que compõe o conto; é drama, soando como uma didascália, a indicar informações da cena; é pura poesia, com imagens metafóricas e recursos sonoros. Depois desse trecho, compondo um penúltimo e longo parágrafo, a narradora compara a cena de todos saindo do vagão com a imagem de Jonas, sendo vomitado pela baleia, numa praia deserta. Podemos entender que as pessoas saíram do vagão apavoradas, mas despontaram igualmente renovadas. A narradora nos oferece uma última personagem, que já havia aparecido na história: o menino que cochichou palavras no ouvido de Gertrude. Esse menino revela que é estudante de Artes Gráficas e oferece à narradora um desenho: "Ele desenhou um enorme buquê, preso por duas mãos entrelaçadas, os dedos em forma de fitas coloridas. Só que, em lugar de flores, viam-se línguas de todos os tamanhos e formatos, dispostas de tal maneira, que pareciam estar se movimentando" (Albues, 2008, p. 23). Essas línguas, no lugar das flores, aludem a um entrelaçamento metafórico, pois as flores ocupam o campo pictórico e semântico das línguas, campo esse que sugere uma similaridade entre flores e línguas. As flores são símbolo da beleza e da fertilidade do ciclo vital. O encontro tão inesperado de tantos sujeitos de variadas nacionalidades e diversificadas línguas, num

mesmo espaço, acaba por repercutir um efeito igualmente inesperado: o encontro de sensibilidades, encontro esse marcado pela arte, a arte humanizadora.

O mosaico de figuração oferecido por Albues nos contempla com um conjunto diverso de personagens tão diferentes entre si e, talvez, tão similares e/ou tão diferentes de nós. Tzvetan Todorov (2010, p. 80) nos ensina que: "Conhecer novas personagens é como encontrar novas pessoas, com a diferença de que podemos descobri-las interiormente de imediato. [...] Quanto menos essas personagens se parecem conosco, mais elas ampliam nosso horizonte".

No último e curtíssimo parágrafo, a narradora nos revela que o noticiário confirmara: havia sido de fato uma bomba. Parece-nos que ter sido uma bomba, ou não, já não fazia mais diferença para a narradora, pois o principal já acontecera: o encontro, o buquê de línguas.

Considerações finais

Vimos com as análises realizadas como as personagens construídas nas narrativas de Tereza Albues despontam nas tramas, de forma dinâmica, sendo responsáveis em grande parte pelos efeitos de sentidos gerados, que se oferecem ao leitor dialogicamente.

Como as personagens de *O berro do cordeiro em Nova York*, todas as personagens de "Buquê de línguas" são errantes, perdidas em Nova York e, num dado contexto, encontram-se trancafiadas e segregadas em um vagão de trem de metrô. Suas diferenças, de certa forma, anulam-se, em função de um espaço criado, que é o espaço da arte. Pela arte as diferenças são suplantadas pelas emoções.

As personagens de *O berro do cordeiro em Nova York* e de "Buquê de línguas" têm vida, parecem pulsar pelas linhas, dando veracidade ao narrado. James Wood (2012) defende que o bom escritor deve saber "engatar" suas personagens, recurso que ocorre quando as

personagens não são meramente descritas, mas quando as descrições diretas ou indiretas se alinham à dinamicidade de suas posturas performáticas e ideológicas, gerando um grau de verossimilhança que é capaz de atrair o leitor e conduzi-lo para o interior da trama, o que acontece a cada personagem albuesiana que vemos surgir nas narrativas. Com suas errâncias e diferentes ações e reflexões perante o mundo, as personagens da obra de Albues nos surpreendem sempre e pintam uma tela muito significativa acerca da condição humana.

Referências

ALBUES, Tereza. *Buquê de línguas*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008.

ALBUES, Tereza. *O berro do cordeiro em Nova York.* Cuiabá: Entrelinhas, 2019

BARTHES, Roland. Proust e os nomes. *In*: *Novos ensaios críticos*. *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1986.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos.* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000

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

DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix. *Mil platôs.* Rio de Janeiro: 34, PDF, 2021

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1973.

MEIRA, Sandra França. "As Perspectivas do Narrador e o Fazer Literário em: *O Berro do Cordeiro em Nova York* de Tereza Albues" Dissertação de Mestrado - UNEMAT/PPGEL, (2021).

PALMER, Alan. *Fictional minds*. Lincoln: University of Nebrasca Press, 2004.

REIS, Carlos. *Pessoas de livro*: estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2010.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

A RESISTÊNCIA DA IDENTIDADE FEMININA NO CONTO "A REBELIÃO DE MAGNÓLIA", DE TEREZA ALBUES

Luciane Ferreira
Jesuino Arvelino Pinto
Andreia Mineto de Paula

Introdução

A representação feminina perante a sociedade patriarcal é pauta de diversas produções literárias. Os valores culturais são constituídos por tradições históricas, que representam todos os aspectos formativos da nação, e os elementos da vida das pessoas que compõem e caracterizam a sociedade. Nesse contexto, a relevância dessa temática está centrada no estudo crítico de textos escritos por mulheres, as quais apresentam assuntos atuais e essenciais para a compreensão de fatos da contemporaneidade.

A presente produção objetiva demonstrar os traços de misoginia inseridos no conto "A rebelião de Magnólia" (2008, p. 33-46), tendo em vista que a narrativa é centrada no submundo da prostituição, cujo foco está em uma travesti, descrita de maneira poética. Assim, a história aborda sua solidão e desprezo que sente por si mesma, o que, na verdade, reflete o desmerecimento que a sociedade impõe às mulheres que não correspondem aos padrões estabelecidos. Nessa perspectiva, encontra-se o aporte teórico pressuposto por: Butler (2010), Claude Pouzadoux (2001), Harvey (2004), Lúcia Osana Zolin (2009), Magalhães (2002), Oliveira (2011), Soares (1994).

Portanto, para alcançar os objetivos delineados e para a concretização desta pesquisa, optou-se pela metodologia de pesquisa qualitativa e análise interpretativa, com enfoque no estudo sociocultural do conto "A resistência de Magnólia" (2008, p.33-46), publicado na coletânea *Buquê de línguas* (2008), de Tereza Albues.

Dessa maneira, realizou-se um estudo analítico da narrativa que constitui o *corpus,* por meio da pesquisa bibliográfica, composta por conteúdo previamente elaborado e publicado em fontes secundárias, na forma de livros, dissertações de mestrado, teses de doutorado, artigos, trabalhos publicados, anais de eventos e outros impressos, além de documentos eletrônicos, no buscador Google Acadêmico e Periódicos da Capes.

A resistência feminina no conto "A rebelião de Magnólia", de Tereza Albues

Antes de adentrar o universo ficcional de Tereza Albues, cabe destacar sua maneira peculiar de narrar histórias, a partir de fatos e/ou fantásticos, e, no estudo crítico dos contos que constituem o *corpus* da pesquisa, faz-se necessário refletir sobre assuntos críticos que envolvem toda a coletividade. Nesse contexto, é notável que, mesmo diante de desafios complexos, a autora consegue, de forma leve, criativa e cativante, instigar o leitor à reflexão, levando-o a pensar em possíveis alternativas para a transformação da sociedade.

A situação da mulher na sociedade é um tema complexo e multifacetado que tem sido objeto de discussão, luta e evolução, ao longo da história, pois a posição das mulheres na sociedade é alterada significativamente de uma cultura para outra, ao longo do tempo, refletindo normas culturais, valores, crenças e estruturas políticas em constante mudança. Logo, abordar a situação feminina é, portanto, uma tarefa que requer uma análise sensível e abrangente.

As mulheres que sofrem negligências e subalternizações são de diferentes idades, origens étnicas, orientações sexuais, identidades de gênero, níveis socioeconômicos e contextos culturais. Infelizmente, a violência contra as mulheres é um problema global que afeta mulheres de todas as esferas da vida. Entretanto, as pobres e pretas sofrem de forma desproporcional com a violência. A interseccionalidade

de gênero, raça e classe coloca essas mulheres em uma posição de maior vulnerabilidade diante da violência física, psicológica, sexual e econômica. Além disso, elas enfrentam obstáculos adicionais devido à discriminação racial e à falta de acesso a recursos e apoio.

Sob essa ótica, a violência contra as mulheres é um problema sistêmico, enraizado em desigualdades de gênero e discriminação. Portanto, a luta contra essa forma de violência requer um esforço coletivo e contínuo para mudar atitudes, políticas e estruturas sociais que a perpetuam.

Nesse sentido, as organizações, governos e ativistas trabalham incansavelmente para combater a violência contra as mulheres, com o objetivo de conscientizar sobre o problema e promover mudanças nas políticas e atitudes em relação ao gênero. Nessa linha de raciocínio, para obter resultados e estatísticas atualizadas, em uma região específica, é recomendável consultar fontes confiáveis, como organizações de direitos das mulheres, instituições de pesquisa e agências governamentais.

Por outro lado, a história apresenta exemplos daquelas que desafiaram as correntes dos séculos, erguendo-se além das sombras das limitações impostas. Assim, são mulheres provenientes de diferentes classes sociais, moldadas pela pressão da cultura, que transcenderam as fronteiras de seu destino, adentrando espaços públicos outrora dominados pela presença masculina, num contexto, em que os holofotes parecem estar eternamente direcionados aos homens. Por consequência, as mulheres são relegadas à margem, perdidas no emaranhado de uma existência marcada pelo temor, com uma sentença nascida da promessa de submissão ao matrimônio.

Como resultado, a narrativa de vida das mulheres não é apenas construída, a partir da sua história, mas, também, é estruturada pelas histórias de suas famílias, filhos e trabalho. Por isso, é uma história que fala sobre seus corpos, sua sexualidade, a violência a que foram submetidos, sua loucura, seu amor e suas emoções.

Sob esse viés, o conflito na relação homem-mulher é um dos grandes facilitadores que colaboram para a desvalorização do ser humano, de modo que compreender essa questão é uma tarefa árdua e complexa, e escrever sobre ela é algo quase impossível. Para Simone de Beauvoir, "A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ela; ela não é considerada um ser autônomo" (1970, p. 11). Dessa maneira, a mulher é apresentada por um panorama diferenciado, como uma mulher que almejava conquistar o seu lugar, sem ocupar o espaço do outro, levando em conta, que nesse período as mulheres ainda eram representadas socialmente pelo crivo da figura masculina, como propunham os ideais mais radicais feministas constituídos em tempos passados.

Outrossim, os argumentos usados para sustentar tal sistema de opressão e machismo partem de pressupostos de que as meninas eram menos inteligentes que os meninos, que tinham uma educação formativa, que as encaminhava para a vida familiar e não conduzia para projetos científicos. Assim, percebe-se que os contextos sociais são lugares diferentes para ambos os indivíduos, seja na política, no mercado de trabalho, nas relações sociais com as partes interessadas, seja nos contextos econômicos, a começar pelo contexto educacional.

Em decorrência disso, os movimentos feministas têm sido essenciais para a transformação da situação das mulheres, ao longo dos anos, posto que trouxeram à tona questões, como direitos políticos, igualdade no local de trabalho, direitos reprodutivos e combate à violência de gênero, além de promover a conscientização sobre a importância da igualdade de gênero e desafiar as normas sociais que perpetuam a desigualdade. De acordo com Vera Soares (1994, p. 5):

> Os movimentos de mulheres, como outros movimentos sociais, são movimentos não clássicos, na medida que transcorrem nas esferas não tradicionais de organização e ação política - a novidade é que tornaram visíveis a prática e a percepção de amplos setores sociais

> que geralmente estavam marginalizados da análise da realidade social, iluminaram aspectos da vida e dos conflitos sociais em geral obscurecidos e ajudaram a questionar velhos paradigmas da ação política. Uma das principais contribuições do movimento de mulheres tem sido evidenciar a complexidade da dinâmica social e da ação dos sujeitos sociais, revelando o caráter multidimensional e hierárquico das relações sociais e a existência de uma grande heterogeneidade de campos de conflito.

Contudo, é preciso admitir, que, graças a esses movimentos, houve avanços significativos na legislação, investimentos em políticas públicas e no posicionamento em relação aos direitos das mulheres. Além disso, os principais movimentos feministas, ao longo da história, incluem o sufragismo, movimento que almejava a luta pelo direito das mulheres ao voto; o feminismo de segunda onda, que se concentrou em questões como a igualdade salarial e direitos reprodutivos; e o feminismo interseccional, que reconhece a intersecção de raça, classe e gênero na luta pela igualdade. Em vista dos argumentos apresentados, cada um desses movimentos teve um impacto significativo na busca por direitos e igualdade para as mulheres.

Nísia Floresta, segundo Duarte (2002), é o nome, ou melhor, pseudônimo, da norte-rio-grandense Dionísia Gonçalves Pinto, nascida em 1810, e que, após residir em diversos estados brasileiros, como Pernambuco, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, mudou-se para a Europa, onde passou o resto de sua vida e morreu, em 1885, em Rouen, uma pequena cidade do interior da França. Num tempo em que a grande maioria das mulheres brasileiras viviam exclusivamente em casa, sem nenhum direito, quando o ditado popular dizia que "o melhor livro é a almofada e o bastidor" e se constituía o foro de verdade para muitos. Justo nesse tempo, Nísia Floresta dirigia um colégio para moças, no Rio de Janeiro, e escrevia livros para defender os direitos das mulheres, dos indígenas e dos escravizados.

Nísia Floresta, na perspectiva da pesquisadora Constança Duarte (2002), foi uma das primeiras mulheres, no Brasil, a romper as fronteiras do espaço privado e publicar no Jornal *Grande Imprensa*. Suas colaborações são numerosas e foram publicadas diariamente na forma de crônicas, contos, poemas e ensaios. Aliás, essa é a modernidade de Nísia Floresta. Em 1830, foi presença constante na imprensa jornalística nacional, em que comenta, de forma consistente, os assuntos mais polêmicos da época. De acordo com Duarte (2002), a imprensa chegou ao país, em 1816, desempenhando papel surpreendente e pioneiro no cenário nacional.

Nesse sentido, Duarte (2002) afirma que Nísia recebeu desprezo, calúnia e esquecimento, especialmente de seus compatriotas, pois sua personalidade era um mistério, e seu contexto local ficou perdido por décadas. Além disso, pouco se sabia sobre ela, e suas obras do passado, permeadas de histórias de sua vida e dos ideais muito vanguardistas para a época foram recebidos com preconceito e espanto. Por outro lado, o fato de estar à frente de seu tempo lhe custou o reconhecimento de seu talento. Até hoje, seu nome é pouco mencionado na história da literatura brasileira, como escritora romântica, e, muito menos, na história da educação das mulheres, como educadora.

A defesa da feminilidade de Nísia Floresta e seu objetivo de erradicar essa desigualdade levaram-na a uma desaprovação constante das diferenças entre homens e mulheres, evidenciada em seus escritos suicidas, visto que ela criticava as culturas que perpetuaram essas desigualdades, ao longo dos séculos, e suas ideias provocaram discussões e confrontos declarados entre seus contemporâneos.

Em contrapartida, não se pode negar que a esperança de Nísia foi percussora do movimento feminista no Brasil, pois suas ideias e perspectivas foram consideradas e deram novo impulso à luta pelos direitos das mulheres no século XIX. Todavia, a escritora relata que sua batalha ainda estava acontecendo, como se um lado

fosse o predador e o outro, o oprimido. Desse modo, ela quebrou barreiras, provou sua bravura e não teve medo do anonimato.

Nísia Floresta é lembrada como pioneira do feminismo brasileiro por vários motivos. Em 15 de fevereiro de 1838, foi fundado no Rio de Janeiro o Colégio Augusto, nome dado em homenagem ao pai dos filhos de Nísia, e virou assunto de todos os jornais. Já, em 1827, o Brasil havia aprovado sua primeira lei educacional exigindo que meninos e meninas fossem educados em diferentes disciplinas. Enquanto os meninos aprendiam matemática mais avançada, as meninas aprendiam apenas quatro habilidades básicas, e sua educação também devia incluir habilidades domésticas, como corte, costura e bordado (Brasil, 1857).

Em virtude disso, a mulher do século XIX se via excluída da sociedade, fora da política, confinada ao seu mundo privado, empurrada para dentro de casa. Porém, quem precisava trabalhar enfrentava preconceitos, pois muitas eram acusadas de atentar contra a moral, já que seus papéis foram definidos - esposa, mãe e dona de casa. Nesse aspecto, o contexto histórico e o próprio mundo da produção demarcavam essas esferas: o público para o homem e o doméstico para a mulher. Portanto, ela se limitava a cuidar do marido, dos filhos e da casa. Naturalmente, tal papel era socialmente desvalorizado, excluído de qualquer resquício do processo produtivo.

Seguindo tal lógica, nem todas as mulheres se submetiam a esse papel de dependência e exclusão. Por conseguinte, muitas decidiram romper com as funções atribuídas e se levantaram para defender a lacuna que existia entre as esferas masculina e feminina. Nísia estava entre elas, pois com as mudanças, a partir de meados do século XIX, as mulheres passaram a enfrentar novos desafios, além de cuidar dos filhos. A sociedade teve que se reorganizar e as famílias começaram a se tornar um mundo mais harmonioso, com os homens livres do favoritismo autoritário e com voz ativa na família.

Para tanto, Rosaldo e Lamphere (1979), apontam que as mulheres são geralmente consideradas como o "segundo gênero",

o “outro”. Nesse caminho de luta pela mudança, especialmente por meio do chamado “movimento feminista”, as mulheres questionam sua condição de “segundo gênero” e deixam claro que querem mudar os estereótipos associados à sua imagem .

Para Simone de Beauvoir (1970), parece não haver modelo ou tipo ideal que defina o que é mulher. Em outras palavras, não existe essência feminina. A ideia de natureza feminina confere à condição feminina um carácter universal e histórico, naturalizando as diferenças entre homens e mulheres sobre as quais se justificam as desigualdades entre eles e elas, ao longo da história.

A humanidade, segundo Beauvoir (1970), não é apenas uma espécie, mas os significados que as espécies assumem em determinados contextos. Tanto o corpo quanto a ação adquirem um significado feminino apenas em relação ao mundo. Nesse contexto, o mundo é feito de padrões sociais que ditam o que significa ser mulher. Assim, as divisões e desigualdades entre homens e mulheres em situações sociais não se baseiam em fundamentos biológicos.

O enraizamento corporal, em Beauvoir (1970), é o elemento central para compreender sua tese sobre a condição feminina. Ser o segundo sexo é a condição de uma subjetividade corporificada. Contudo, essa noção incorporada de subjetividade é semelhante à sua tese sobre a alienação física das mulheres, de que ser “segundo” significa estar separado do corpo. Esta posição, pelo menos à primeira vista, parece contradizer a noção de que o corpo é uma situação, mas essa contradição é clara, porque Beauvoir nunca separou ontologicamente corpo e mente. Assim, a ideia de que o corpo pode ser algo externo às mulheres serve apenas para sublinhar que os contextos culturais e sociais tomam forma, enquanto o corpo feminino é separado do sujeito.

Para a pesquisadora, o sexo é biológico, apesar da dificuldade de distinguir biologicamente entre masculino e feminino. Mas os machos e as fêmeas da espécie humana só podem ser comparados do ponto de vista humano, porque homens e mulheres, como outros,

são conceitos gerados culturalmente. Além disso, a anatomia e a fisiologia são fatores que permitem definir uma pessoa. Mas isto não é o suficiente, ou seja, os dados fisiológicos adquirem significado apenas em relação ao contexto. Em contrapartida, o comportamento feminino não é "[...] determinado por hormônios ou pré-determinado pelos compartimentos cerebrais" (Beauvoir, 1970, p. 9).

Segundo Beauvoir (1970, p. 9), "Ninguém nasce mulher: torna-se mulher", o que implica que todas as expectativas impostas pela sociedade sobre o papel feminino não são inerentes às mulheres, mas construções sociais moldadas ao longo de séculos para atender às necessidades hierárquicas pré-estabelecidas. Em muitos casos, o trabalho de estudiosos proeminentes de diferentes épocas contribui para a perpetuação dessas diferenças, reforçando os valores e ideias prevalecentes.

Sob essa lógica, Simone de Beauvoir, (1970) denominou "feminilidade eterna", como um conjunto de comportamentos em uma sociedade patriarcal que vê a masculinidade e a feminilidade como características e comportamentos desejáveis ou indesejáveis, configurando traços que os definem em seu contexto biológico e os tornam femininos, influenciando sua integração nas relações sociais. Outrossim, Beauvoir mostra habilidade em navegar nessas complexidades textuais com maior grau de naturalidade, destacando grandes eventos da época, o que, de certa maneira, propiciou um deslocamento para entender a existência. Nesse sentido, segundo Kristeva (2008, p. 13), Beauvoir trafega com "generosa vitalidade" em sua "[...] capacidade de encarnar uma filosofia política da liberdade no microcosmo do íntimo".

Por meio de seus textos de memória, Simone de Beauvoir (1970), apresenta uma concepção de sujeito que emerge da ausência conceitual estipulada pela cultura, pelo menos de uma ausência valorativa de reconhecimento. Ergue-se tal sujeito – o feminino – de um lugar que deve conquistar um traçado autêntico, pois ainda não

é reconhecido como sujeito genuíno, mas, ao mesmo tempo, deve resistir às marcas do preconceito e da classificação de inferioridade.

Em seguida, a figura feminina foi construída pela proposta patriarcal de sua total inferioridade, uma *herança* que sempre a definiu. Nessa perspectiva, é compreensível que o meio social em que o indivíduo interage e realiza trocas de experiências e ideologias promova mudanças na identidade, tornando-a múltipla e constantemente em transição. A teoria alicerçada por Beauvoir (1970) contextualiza que é a existência que faz a mulher, e não apenas o fato de ter nascido mulher. Contudo, a grande rendição dos homens ao manter as mulheres como herdeiras de sua linhagem criou a imagem da mulher, na sociedade aristocrática da época, como a oprimida e a chefe dos outros.

Beauvoir (1970) se recusava a se enclausurar como pensadora e mulher na esquadria de um sistema de pensamento já determinado pela história. Desse modo, a situação feminina deveria, então, voltar-se para novas vias de ação, de argumentação e de reflexão que não fossem as mesmas trabalhadas pelos homens na história da cultura.

Devido a essa certa radicalidade feminista, a conquista feminina atravessou séculos, sendo considerada pela sociedade caso de rebeldia e manifestação momentânea, sem resultado. Segundo Beauvoir (1970), à mulher sempre foi imposto o dever de total submissão ao homem e aceitação das diversas afirmações de que se trata de um ser inferior e com limitações.

Nesse sentido, para que o entendimento de tais questões ocorra, torna-se necessário que a sociedade reveja seus conceitos e proceda ao resgate histórico-cultural dessa trajetória, pois conhecendo sua raiz poder-se-á entender suas razões de existência e constituição: «[...] é um erro pretender que se trata de um dado biológico: na verdade, é um destino que lhe é imposto por seus educadores e pela sociedade" (Beauvoir, 1970, p. 276).

Deve-se, portanto, questionar o que levou, de fato, à criação do império opressor, que contaminou mentes com o falso pensamento

de que a mulher seria diferente do homem e deve ser sempre o que o outro quer que ela seja, não o que ela escolheu ser, obrigando-a a deixar o seu desejo mais íntimo de felicidade guardado dentro de si.

"Buquê de Línguas": a violência psíquica histórica

A literatura contemporânea tem se dedicado ao estudo do ser humano em seus aspectos mais profundos. Tereza Albues, como anfitriã desta pesquisa, figura como uma das maiores representantes femininas desse movimento, desempenhando seu papel com notável sutileza. Assim, a autora cria narrativas de essência mítica, explorando os anseios e desejos que permeiam o cotidiano humano, ao mesmo tempo em que instiga a reflexão. Para essa missão, ela seleciona personagens que transbordam emoção, cujas trajetórias são marcadas por lutas pela valorização e respeito, ao longo da história.

A postura transgressora adotada por Tereza Albues tem origem na proposta por ela escolhida, que busca expressar os anseios da humanidade, por meio da alma feminina, visto que essa alma atravessou gerações em uma contínua batalha por valorização e, atualmente, suas lutas por independência reformulam os conceitos do "príncipe encantado", revelando que ele não é encantado, de fato, e muitas vezes chega como uma encomenda com o destino das mulheres pronto, como se fosse algo incontestável. Segundo Virginia Leal (2010, p. 183):

> Ser uma escritora contemporânea é dialogar com a história da inserção das mulheres no campo literário, considerando-se a atuação dos movimentos feministas como força social. A autoria feminina é um gesto de transgressão.

Apesar dos desafios que permeiam o mundo literário contemporâneo, as autoras enfrentam obstáculos que vão além da

simples produção de suas obras. Sob a sombra do sexismo arraigado e da desigualdade de oportunidades, elas se veem na luta constante pela legitimação de sua voz e pela valorização de sua arte. Nesse cenário desafiador, muitas dessas escritoras têm se destacado, ao transcender as fronteiras impostas, produzindo obras de impacto e relevância inegáveis que não se limitam a enriquecer e diversificar a literatura contemporânea.

Por conseguinte, elas desafiam convenções, desconstruindo estereótipos e oferecendo novas perspectivas sobre questões essenciais da existência humana. Em consequência, mais do que um ato de criação, o trabalho dessas autoras representa uma voz poderosa que ecoa por entre os corredores da história, promovendo uma maior representatividade e inclusão no panorama literário global.

O conto "A rebelião de magnólia" traz a narrativa de Magnólia, flor comum em Nova Iorque, em determinada época do ano, mas que teve seu ciclo de vivência e floração mutado, o que demonstra a resistência da identidade feminina pós-moderna.

> Esta é a história da luta duma árvore contra o frio nova-iorquino. Uma história que deve ser narrada em forma de Diário, para que se possam acompanhar os detalhes inéditos do que se tornou uma guerra; uma guerra emocionante e de resultado imprevisível (Albues, 2008, p. 32).

O gênero narrativo diário, também conhecido como diário pessoal, ou diário íntimo, é uma forma de escrita em que o autor registra suas experiências, pensamentos, emoções e eventos do dia a dia. Geralmente, é escrito em primeira pessoa e reflete as vivências e reflexões do autor, de forma cronológica.

Por outro lado, esse tipo de narrativa permite uma conexão íntima com o leitor, pois revela aspectos pessoais e cotidianos da vida do escritor. Muitas vezes, os diários são utilizados como uma

forma de autoexpressão, autorreflexão e até mesmo como um registro histórico pessoal.

Ao longo da história da humanidade, as mulheres têm sido frequentes autoras de diários. Para muitas delas, o ato de registrar seus pensamentos, emoções e experiências em um diário oferece um refúgio seguro, especialmente em épocas em que suas vozes eram minimizadas ou caladas pela sociedade. Esses registros pessoais proporcionam *insights* valiosos sobre suas vidas, relacionamentos, desafios e conquistas, ao mesmo tempo em que oferecem um olhar singular sobre a perspectiva feminina, ao longo dos tempos. Além disso, é importante notar que muitas escritoras renomadas também foram diaristas, contribuindo, assim, para a diversidade e a profundidade da literatura íntima e pessoal.

> Mas a luta, mesmo insana, não durará tanto assim. Elas irão por terra. A morte as colherá hoje ou amanhã. Seu destino não será modificado. Já estava selado a sina de magnólia, assim como das demais flores. A morte as colherá hoje ou amanhã. Seu destino não será modificado. Lindas árvores, perdendo o pêlo, como se perde a carne, esqueleto à mostra. Algumas se envergonham, encolhem-se pudicas, quando se vêem desnudadas pelo vento. Outras não se importam, parecem até se orgulhar de mostrar o corpo nu, por que não? E o que está acontecendo com o pé de magnólia lá no fundo do quintal? (Albues, 2008, p. 33).

Diante dessas questões, a narrativa estabelece uma linearidade temporal, por meio do ciclo sazonal, que reflete as variações climáticas e de luminosidade, ao longo do ano, resultado da inclinação do eixo da Terra em sua órbita solar. As estações - primavera, verão, outono e inverno - são determinadas pela posição da Terra em relação ao Sol e exercem impacto significativo no clima, na flora e na fauna. A primavera marca o aumento das temperaturas e o florescimento

das plantas, enquanto o verão traz dias mais longos e calorosos. No outono, ocorre a queda das folhas e temperaturas amenas, enquanto o inverno se caracteriza por temperaturas mais baixas e, em algumas regiões, neve e gelo. Esse ciclo sazonal é essencial para a vida na Terra, influenciando o crescimento das plantas, a migração dos animais e as atividades humanas, demonstrando a interconexão entre a Terra, o Sol e a atmosfera. "A magnólia trava outro tipo de luta. Resolveu florescer, imagine!" (Albues, 2008, p. 34).

Nessa mesma direção, o ciclo perene de criação, morte e renascimento é um tema que nos convida à reflexão diária sobre como moldamos, destruímos e renovamos nossas vidas. Não é preciso ir longe para contemplar essa dinâmica; basta olhar pela janela e testemunhar a magia das estações. Do verde exuberante ao desfolhar do outono, do recolhimento do inverno ao renascimento vibrante da primavera, as estações anuais refletem o ciclo natural da vida, ressaltando a renovação simbolizada pela primavera.

Ademais, a estrutura narrativa escolhida por Tereza Albues transcende as temáticas associadas ao modelo patriarcal familiar, desafiando a concepção do homem como centro e a mulher como figura submissa.

> Essa sabe (ou pelo menos deveria saber) o que está fazendo, O que pretende? Desafiar uma estação de vidro em farpas não é coisa para uma árvore, em sã consciência, fazê-lo. Reproduzir nesta época é como engravidar sabendo que vai ter de fazer um aborto. Então? Qual o sentido? A vida que se vê pulsando nos botões dá inveja e, às vezes, pena; porque o fim se aproxima, quem não sabe? Eles não sabem. A pena é só nossa, nesta pretensão absurda de querer antecipar o futuro (Albues, 2008, p. 34).

Assim, a intenção de magnólia, em sua rebeldia contra os padrões predestinados, torna-se símbolo da mulher que desafia as opressões externas e clama pelo direito de seguir seus próprios

desejos. Para tanto, enquanto a estação do inverno personifica o poder patriarcal que exige submissão, a magnólia, ao resistir, revela-se «insana» aos olhos daqueles que esperam sua conformidade. Essa luta pela autonomia e liberdade de escolha ecoa o eterno movimento das mulheres em busca de direitos iguais, da erradicação da violência de gênero, da equidade salarial e da representação política. Logo, sua determinação e coragem, como as pétalas que desafiam o frio do inverno, para florescer na primavera, são a força propulsora que impulsiona mudanças significativas em direção a uma sociedade mais justa e equitativa.

Nessa perspectiva, o inverno e o poder patriarcal têm algumas semelhanças em termos de domínio e controle. No inverno, a natureza parece se recolher, as árvores perdem suas folhas e o ambiente se torna mais frio e desafiador. Da mesma forma, o poder patriarcal muitas vezes busca restringir e controlar, impondo certas normas e limitações. No entanto, assim como a natureza floresce novamente, na primavera, a resistência ao poder patriarcal e a busca por igualdade são como a renovação da primavera.

Em outras palavras, o inverno pode ser uma época desafiadora, mas também é um momento de crescimento e renovação. É como as árvores que, mesmo sem folhas, continuam crescendo por dentro. Outrossim, a resistência feminina na luta pelo respeito é uma força incrível e inspiradora. As mulheres, ao redor do mundo, têm se unido para desafiar as normas sociais, culturais e políticas que perpetuam a desigualdade de gênero. Essa resistência tem assumido diversas formas.

> Ela tem a postura e as características de personalidades teimosas e inventivas. Pessoas como Eistein, Nostradamus, Galileu que, mesmo acusados de loucos em determinada época, provaram que estavam certos em suas teorias. Pessoas que revolucionam a Humanidade. Árvores que revolucionam a Natureza. As grandes transformações vêm

> dos que se aventuram, ousam, desafiam. Em qualquer reino. E o que está tentando hoje, aquele pé de magnólia, fazer? Aventar hipóteses de suas pretensões, não é difícil. Quanto aos resultados, impossível (Albues, 2008, p. 35).

Desse modo, muitos dos grandes cientistas da história foram confrontados com resistência e críticas, frequentemente rotulados de "loucos", por desafiarem os paradigmas de seu tempo estabelecidos . Suas teorias inovadoras abalaram as crenças arraigadas, provocando desconforto e incredulidade na sociedade. No entanto, ao longo do tempo, muitos desses visionários foram vindicados, à medida que suas descobertas e teorias encontraram respaldo na evidência científica. É essa visão ousada dos "loucos" que contribuiu enormemente para o avanço do conhecimento humano e a compreensão do mundo que nos cerca.

Em vista disso, o preconceito enfrentado por mulheres cientistas é uma realidade que tem sido documentada ao longo da história. Assim, mulheres que escolheram seguir carreiras na ciência, muitas vezes, enfrentaram obstáculos significativos, incluindo discriminação de gênero, falta de reconhecimento e desigualdade de oportunidades.

Nesse contexto, muitas cientistas viram suas contribuições obscurecidas, soterradas pela sombra de colegas do sexo masculino. Contudo, enfrentaram tempestades de desafios, ventos de discriminação e solo hostil, em busca de financiamento para suas pesquisas. Em meio ao nevoeiro do sexismo, suas vozes foram abafadas, enquanto os estereótipos de gênero lançavam grilhões em seu caminho. Como bem observou Bauman (1998, p. 246), "A experiência dos que se empenham no jogo chamado liberdade é tão incerta, contingente e inconclusiva como seu destino."

No entanto, apesar desses desafios, muitas delas têm superado as barreiras e feito contribuições significativas para a ciência e a

pesquisa. Sua resiliência e determinação são testemunhos do talento e da capacidade das mulheres na área da ciência.

Assim, o conto "A rebelião de magnólia" desvela uma narrativa na qual a feminilidade floresce, personificada na magnólia, árvore cujas raízes são símbolos de uma luta ancestral. Como uma dança entre luz e sombra, a transformação irrompe daqueles que desafiam as fronteiras do que é considerado certo ou normal. O conto desnuda o processo de mutação, em sua essência mais profunda, como um rio que flui, rumo à liberdade.

> [...] o inverno é a época do recolhimento e aceitação à decadência inevitável. Deveria ser, porém o pé de magnólia pensa diferente; não quer passar o inverno, magro e cinzento, despojado do belo ornamento de suas flores. Por isso resiste. Continua resistindo. Por enquanto os botões, embora contritos, não perderam a flexibilidade, quando açoitados pelo vento gélido; executam movimentos, não graciosos e leves como antes; são movimentos apressados, retos, um pouco rígidos (Albues, 2008, p. 37).

Com base nessas discussões, a luta pelo respeito ecoa como um cântico à resiliência feminina, um hino etéreo à construção de um mundo no qual cada ser é louvado e honrado, considerando esses aspectos, como uma árvore prestes a desabrochar desafia as imposições do tempo, erguendo-se como um farol de inspiração. Nas palavras sábias de Albues (2008, p. 35), "Olhar para esta árvore, a ponto de florescer, contra quaisquer ditames da estação, é uma inspiração."

Nesse sentido, para alguns, as plantas transcendem a mera existência vegetal, transformando-se em seres dotados de alma, e, principalmente, de uma conexão mística, tecida entre mãos e folhas, em que cuidar é amar e amar é cuidar. Como eco de uma sinfonia da natureza, ressoam as reflexões da narradora: "Tive medo. Pela magnólia e por mim. Tive a impressão de que, para realizar seus intentos, me atacariam, se preciso fosse. Ainda assim, enfrentei-

os" (Albues, 2008, p. 42) e "Algumas vezes toco em seus galhos, enternecida; uma sensação de que entre nós se estabeleceu um elo de compreensão e solidariedade; uma sensação sutil que amorna o íntimo. Ele sabe que eu sei; eu sei que ele sabe; nos fechamos em copas" (Albues, 2008, p. 39).

Assim, a narradora, em um abraço cósmico com a magnólia, desvenda segredos cósmicos. Entre as folhas sussurram segredos ancestrais, criando um cântico que embala corações e mentes. Conforme lembra Santos (2001, p. 2), "[...] a identificação é explicada como uma moldagem de acordo com o outro, o processo em que o indivíduo projeta suas expectativas e idealiza, colocando-o como objeto de sua fantasia, o ego ideal," uma dança de almas refletida nas páginas do conto de Albues.

> Um esquadrão de corvos surgiu, como se diz em inglês, out ofthe blue e avançou em ordem unida contra o pé de magnólia tentando bicar os botãozitos. Tomada de indignação, espantei-os com a fúria de Cristo quando expulsou os vendilhões do tempo; embora os alados em nada se assemelhem aos camelôs de outrora, nem a magnólia seja um templo — há algo de sórdido, neles; e algo de sagrado, nela. Diante de minha reação, fingiram que iam embora. Não foram. Sobrevoaram outros quintais, disfarçaram, voltaram com toda a carga. Estavam imbuídos duma força destruidora, quase demoníaca (Albues, 2008, p. 42).

De acordo com Orison Marden Bandeira de Melo Jr (2012), os corvos dançam no tecido do tempo, entrelaçando-se a significados simbólicos e mitológicos que atravessam eras e culturas. Em suas asas escuras repousa a ancestralidade, como mensageiros sutis entre o mundo dos vivos e dos mortos, portadores de segredos antigos e mistérios sem fim. Na trama da mitologia, são confidentes de divindades e guardiões de verdades ocultas. Nos recantos sombrios da

imaginação humana, os corvos pousam como símbolos de enigmas, frequentando obras de ficção e lendas urbanas, sussurrando profecias e segredos do além. Cada representação, um fragmento do inconsciente coletivo, moldado pela luz das crenças individuais: "No desespero, os cânticos para afastar maus espíritos que aprendi com Teodora, minha bisavó africana, vieram em meu socorro. Nem sabia que os trazia frescos na memória" (Albues, 2008, p. 42).

Desse modo, a narrativa do conto mistura-se com os fios dourados da ancestralidade, revelando os mistérios e encantos de uma identidade entrelaçada no tempo. Como sugere Stuart Hall (2000, p. 108-9), "[...] as identidades parecem invocar uma origem em um passado histórico com o qual elas continuam a manter uma certa correspondência". A negritude ancestral da narradora resplandece por intermédio de suas crenças e rituais:

> Amanheceu Fevereiro, domingo de sol aberto. Segunda-feira, também, o astro em seu esplendor; tinha de estar: Dia 2 de fevereiro / Dia de festa no mar/ Eu quero ser o primeiro / A saudar lemanjá— canta Dorival Caymmi, nesta data consagrada a lemanjá. No Brasil, os festejos sacodem Salvador. Cânticos e louvores ressoam por toda a cidade; nas praias, as oferendas, ondas de flores para a rainha do mar. O sol e a fé esquentando os corações baianos. A temperatura está subindo. Na Bahia e em Nova York (Albues, p. 39, 2008)

Iemanjá é uma divindade venerada em algumas religiões de origem africana, como a Umbanda e o Candomblé. Ela é considerada a mãe das águas, protetora dos pescadores e das famílias. Iemanjá também é associada à fertilidade e à maternidade. Além disso, muitas pessoas prestam-lhe homenagens , por meio de oferendas lançadas ao mar, especialmente no dia 2 de fevereiro, que é o dia dedicado a ela, em algumas tradições.

Com isso, o clima pode desempenhar um papel significativo no resgate de memórias e na formação da identidade, por exemplo, as estações do ano, as condições climáticas e os fenômenos naturais podem estar intrinsecamente ligados às tradições, às atividades culturais e, até mesmo, às memórias pessoais . Logo, o clima de uma região pode influenciar as práticas agrícolas, as festividades locais, inclusive a disposição das pessoas, criando conexões profundas entre a experiência climática e a identidade cultural.

Por outro lado, as lembranças de infância vieram à tona, ao falar de sua bisavó, uma mistura de nostalgia e saudade que a fizeram lembrar dos ensinamentos de sua ancestralidade. Certamente, as cantigas africanas são uma expressão cultural rica e diversificada, refletindo as tradições, crenças e histórias das diversas comunidades e grupos étnicos do continente africano.

Ademais, elas podem abranger uma ampla variedade de temas, incluindo rituais religiosos, celebrações, narrativas históricas, expressões de identidade e conexão com a natureza. Para tanto, essas cantigas, muitas vezes, são transmitidas, oralmente, de geração em geração, desempenhando um papel fundamental na preservação da cultura e no fortalecimento dos laços comunitários. Elas podem ser acompanhadas por instrumentos musicais tradicionais e danças que enriquecem ainda mais a experiência cultural.

> Março — Quarta-feira, dia 4. *Maga* amanheceu t-o-t-a-l-me-n-t-e florida. Molhada pela névoa da madrugada, as flores carnudas brilham de roxo sensual. Sua exuberância intimida e acalenta; escandaliza e acolhe; pensamentos, atitudes, pontos de vista, discussões, argumentos. O bairro comenta, aponta, julga; assombro, censura, receio, o fim do mundo? Como é que pode? Florescer no inverno? Não é uma aberração? É, não é, parece, talvez, seria culpa do El Niño? Será. Mas ela é tão linda...

> Charmosa... É? Não sei... Tenho medo... Uma sensação estranha... (Albues, 2008, p. 45).

Consequentemente, a seiva das plantas, fluido precioso que percorre seus sistemas vasculares, é o próprio sustento da vida vegetal, transportando nutrientes, água e demais substâncias indispensáveis ao seu crescimento e funcionamento. Dessa forma, o verdadeiro néctar da natureza desempenha um papel primordial na nutrição e na preservação da saúde delas, no seu desenvolvimento exuberante e equilibrado.

Por outro lado, o orgasmo feminino se revela como uma sinfonia fisiológica e emocional, desencadeada pela estimulação sexual, que se desdobra em uma miríade de transformações no corpo da mulher. Nesse ápice de prazer, contrações musculares ritmadas ecoam na região pélvica, acompanhadas do acelerar compassado do coração e da liberação de hormônios que inundam a mente e o corpo, com uma sensação de plenitude e bem-estar. Embora em esferas distintas, ambos compartilham a essência da vitalidade e da fluidez.

Assim como a seiva das plantas é o símbolo pulsante da vitalidade e do fluxo de vida vegetal, o orgasmo feminino figura como a expressão máxima da vitalidade e do prazer que permeiam o corpo humano, testemunhando a intrínseca ligação entre natureza e ser humano.

Os comentários se dissolvem no vento.
Do tronco de Maga escorre um filete
de resina ocre
gelatinosa
flor/mulher/mito
orgasmo
vi
tó
r i a.
(Albues, 2008, p. 44)

Nessa perspectiva, os últimos versos da narrativa assumem uma forma concretista, uma técnica literária que encontra suas raízes no movimento concretista brasileiro. Autores renomados, como Lygia Fagundes Telles e Zulmira Ribeiro Tavares, reconhecidas por suas contribuições à prosa poética e à inovação estilística, incorporaram elementos desse movimento em suas obras. Embora não tenham sido as figuras mais proeminentes, suas participações foram marcantes, enriquecendo o movimento com suas perspectivas únicas e criatividade.

No cenário literário, as mulheres enfrentavam desafios distintos, mas algumas conseguiram se destacar. Enquanto os autores concretistas exploravam temas, como geometria, linguagem e objetividade, as autoras direcionavam suas narrativas para questões mais subjetivas e pessoais, refletindo suas experiências individuais e sensibilidades próprias. Dessa forma, estas escritoras trouxeram uma abordagem singular à poesia concreta: Lygia Fagundes Telles, por exemplo, mesclou elementos concretistas com sua prosa poética, enquanto Zulmira Ribeiro Tavares experimentou com formas e estruturas.

A disposição das palavras no texto, em formato que remete ao órgão genital feminino, contextualiza a vitória da árvore magnólia com a feminilidade da mulher. Tereza Albues rompe com as formas tradicionais de escrita, buscando uma linguagem mais objetiva e experimental. Assim, a disposição das palavras, o uso de recursos visuais e a valorização do significado são estratégias empregadas para contextualizar a narrativa de forma sensorial e direta, desafiando as convenções e deixando uma marca significativa na literatura contemporânea.

Considerações Finais

A resistência feminina tem se manifestado de diversas formas, ao longo da história, e uma das mais poderosas é a escrita. Por meio da literatura, com a vasta produção de ensaios, poesias e outras formas de expressão escrita, mulheres têm utilizado sua voz para denunciar a violência de gênero, compartilhar experiências e construir um espaço de resistência e solidariedade.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que a escrita feminina não apenas documenta as realidades enfrentadas por muitas mulheres, mas também desafia as narrativas dominantes que frequentemente silenciaram suas vivências. Autoras, como Virginia Woolf, Audre Lorde, Chimamanda Ngozi Adichie e muitas outras têm utilizado suas palavras como armas na luta contra a opressão. Portanto, as concepções de seus textos trazem à tona questões, como o machismo, a violência doméstica, o assédio sexual e as desigualdades de gênero, criando um espaço para que outras mulheres se identifiquem e se sintam encorajadas a compartilhar suas histórias.

Além disso, a escrita feminina promove a conscientização e a educação sobre a violência contra a mulher, portanto, ao expor experiências, as autoras não apenas informam, mas também provocam reflexão na sociedade como um todo. Essa visibilidade ajuda a romper o silêncio que, muitas vezes, envolve esses temas, desafiando a cultura da culpabilização e do estigma que cerca as vítimas. Assim, o ato de escrever e publicar é, em si, um ato de resistência que afirma a dignidade e a humanidade das mulheres.

Fica claro, portanto que literatura e a escrita também servem como agentes de empoderamento, pois, ao compartilhar suas histórias, muitas mulheres podem encontrar apoio e solidariedade em outras que passaram por experiências semelhantes. Isso cria uma rede de força e resiliência que é fundamental na luta contra a violência. Além disso, a escrita oferece um espaço seguro para a expressão de

emoções e a busca de cura, permitindo que as autoras e suas leitoras processem suas vivências de maneira construtiva.

Tereza Albues é uma autora que se destaca por sua contribuição significativa à literatura. Sua obra reflete uma profunda compreensão das experiências e desafios enfrentados pelas mulheres, proporcionando uma voz autêntica e poderosa em um cenário literário muitas vezes dominado por narrativas masculinas. Por meio de suas histórias, Albues não apenas narra, mas também questiona e provoca reflexões sobre as normas sociais e culturais que moldam a vida feminina.

Um dos contos que exemplifica essa importância é "A rebelião de Magnólia" (2008, p. 33-46) Nesse texto, a autora explora temas como identidade, liberdade e as complexidades das relações interpessoais. Por meio de uma prosa sensível e poética, Albues cria personagens que ressoam com as experiências de muitas mulheres, abordando suas lutas e triunfos de maneira honesta e impactante. "A rebelião de Magnólia" (2008, p. 33-46) se destaca não apenas por sua narrativa envolvente, mas também por sua capacidade de incitar discussões sobre a condição feminina e o papel da mulher na sociedade contemporânea.

A obra de Tereza Albues, especialmente "A rebelião de Magnólia" (2008, p. 33-46), serve como um farol para novas vozes femininas na literatura, inspirando autoras a contar suas próprias histórias e a reivindicar seu espaço no universo literário. Assim, sua contribuição vai além da ficção; ela estimula um diálogo contínuo sobre a importância da representação feminina nas artes, celebrando a diversidade de experiências que cada mulher carrega. Em última análise, a literatura de Tereza Albues é um convite à reflexão e à empatia, reafirmando que a escrita feminina é uma parte vital e enriquecedora da cultura literária.

Referências

ALBUES, Tereza. *Buquê de línguas*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

DUARTE, Constância Lima. Nísia Floresta Brasileira Augusta: pioneira do feminismo brasileiro-séc. XIX. *Mulheres e literatura*, v. 1, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

KRISTEVA, Julia. "Prefazione: Simone de Beauvoir, libertá a rischio". In: BEAUVOIR, Simone de. *Il secondo sesso* Traduzione Ada Arduini. Milano: Il Saggiatore, 2008. p. 9-13.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. O feminismo como agente de mudanças no campo literário brasileiro. *In*: STEVENS, Cristina. *Mulher e literatura* - 25 anos: raízes e rumos. Florianópolis: Mulheres, 2010.

SANTOS, Luzia A. Oliva dos. A narrativa de Tereza Albues: espaço urbano e cultura. *In*: *Anais do XII Congresso Internacional da ABRALIC* Centro, Centros – Ética, Estética. 2011. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0934-1.pdf. Acesso em: 20 fev. 2024.

SOARES, Vera. Movimento feminista: paradigmas e desafios. *Revista Estudos Feministas*, v. 2, p. 11-24, 1994.

ELEMENTOS IDENTITÁRIOS E DE REPRESENTATIVIDADE DA CULTURA AFRO-BRASILEIRA NA NARRATIVA *CABELO RUIM?* DE NEUSA BAPTISTA PINTO

Adrieli Teixeira
Genivaldo Rodrigues Sobrinho
Ana Claudia Servilha Martins Poleto

Entendendo o conceito de raça e identidade

É necessário caminhar pelo conceito de raça, para que possamos finalmente compreender a construção da identidade e, em torno dele, também o próprio conceito de raça. Há uma discussão hermética que vem chamando a atenção de pesquisadores, visto que esse conceito traz à tona os opróbrios do racismo, que se iniciou, em nossa nação, na execrável época de escravização dos corpos pretos. Dessa forma, de acordo com a estudiosa Nilma Lino Gomes (2011, s/p), o conceito de raça trata-se de um significado político e identitário construído a partir da análise do racismo no Brasil, de suas formas de superação e das dimensões histórica e cultural envolvidas nesse processo complexo. Na sociedade brasileira, a raça exerce papel determinante, na forma como negros e brancos são percebidos e tratados. Se não tivesse essa influência, as características físicas não seriam usadas para classificar ou identificar indivíduos como negros ou brancos, nem para justificar discriminação, ou negar direitos e oportunidades aos negros.

O conceito de raça deve ser entendido em sua dimensão relacional, reconhecendo os múltiplos grupos étnicos que compõem a sociedade. Embora não seja uma categoria biológica, produz efeitos concretos, ao se materializar na discriminação baseada no tom de pele e em características fenotípicas. Para Almeida (2021), raça é um

conceito histórico e relacional, indissociável das relações de poder e da formação política e econômica das sociedades modernas.

Atualmente compreendida como identidade cultural e social, a raça ainda é instrumentalizada para naturalizar desigualdades (Almeida, 2021). Gomes (2005) confirma que as desigualdades raciais no Brasil decorrem de uma estrutura racista que afeta principalmente a população negra. Nesse contexto, intelectuais do Movimento Negro têm desafiado a ideia de hierarquia racial do século XIX, usada para legitimar escravização e exploração de povos africanos e indígenas.

Ademais, há um mito pernicioso sobre a democracia racial no país. Enunciados absurdos, como "No Brasil não existe racismo!"[1] revela ignorância ou má-fé. Para enfrentá-lo, Silvio Almeida (2019) propõe a análise do racismo em três dimensões: individual, relacionado a atitudes preconceituosas; institucional, ligado a práticas que asseguram privilégios a grupos dominantes; e estrutural, presente na própria organização da sociedade, naturalizando desigualdades.

Esse cenário afeta diretamente a construção da identidade negra, entendida como processo contínuo, influenciado por fatores sociais, culturais e históricos. Ciampa (1984) aponta que os sujeitos buscam reafirmar suas identidades; Hall (2020) destaca que elas se formam, a partir da percepção externa, como somos vistos, e não de uma essência interna. Laraia (1986), por sua vez, ressalta a *herança* cultural coletiva, e Bauman (2005) evidencia o caráter plural e mutável das identidades. Bhabha (2013) esclarece que a identidade, quando ultrapassa os limites da imagem, torna-se invisível, desestabiliza o eu e deixa um vestígio de resistência. Nesse sentido, não se trata de uma questão do ser, mas de uma estratégia discursiva em que a

1 Frase dita pelo então vice-presidente Hamilton Mourão, no dia 20 de novembro de 2020, em entrevista vinculada ao Jornal da Cultura. Na ocasião, ele falava sobre a morte de João Alberto Silveira Freitas, um homem preto assassinado por seguranças brancos em uma loja da rede Carrefour, no dia 19 de novembro daquele mesmo ano. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2De-VsWp3E6Q. Acesso em: 20 mar. 2023.

exigência de identificação responde a questões de significado, desejo, cultura e política.

Nesse movimento, emerge a ideia de identidade híbrida, formada pelo encontro entre culturas, em que o sujeito assimila novas práticas, sem perder sua origem, conforme Hall (2020). Assim, a identidade é atravessada por mudanças constantes.

A literatura se apresenta como meio fundamental para expressar experiências e desconstruir estereótipos. Abdala Júnior (2007) observa que, em países colonizados, a identidade cultural representa busca contínua por autodeterminação. No Brasil, a literatura afro-brasileira, especialmente a escrita por mulheres negras, é essencial para fortalecer identidades, desde a infância, desconstruindo memórias negativas. Para Debus (2009), narrativas afro-brasileiras revelam culturas e colaboram para reconstruir histórias que elevem a autoestima e validem a experiência negra, historicamente silenciada pela ideologia racista.

O cabelo afro como símbolo identitário

O cabelo afro constitui um marcador identitário profundo e delicado, especialmente para mulheres negras, carregado de histórias de resistência e ressignificação. A designação "cabelo ruim" evidencia o racismo e a internalização de um padrão estético europeu (Gomes, 2008). No entanto, a intervenção no cabelo pode ser tanto um ato de assimilação quanto um de autonomia criativa – uma questão centralmente identitária (Gomes, 2008). Historicamente, em diversas culturas africanas, os penteados transcendiam a estética, comunicando idade, religião, etnia, status social e, até mesmo, mapas de fuga, durante a escravidão (Gomes, 2008). O cabelo possuía um valor espiritual sagrado, sendo o ponto de conexão com o divino. A raspagem forçada dos cabelos durante a escravização foi, assim, um ato de violência e mutilação cultural, visando apagar a

identidade e a dignidade. Apesar disso, os povos africanos e afro-brasileiros reinventaram suas práticas, mantendo vivas suas culturas e ressignificando o cabelo como símbolo de beleza e resistência.

A escola é um espaço onde esses conflitos se intensificam. Como demonstra Gomes (2002), a criança negra vivencia uma tensão entre o universo familiar, no qual pode encontrar afirmação, e o espaço público escolar, em que padrões estéticos opostos são reforçados, levando ao enjeitamento do próprio corpo e do cabelo. A obra *Cabelo ruim*? ilustra precisamente esse confronto, mostrando como a personagem Tatá sofre racismo na escola, por causa de seus cabelos. Portanto, circular imagens afirmativas da beleza negra, seja na literatura, mídia e outros suportes, é urgente para que crianças e adolescentes negros possam construir uma autoimagem positiva e orgulhosa de suas características fenotípicas (Gomes, 2008).

A ilustração, a construção das personagens e o espaço em *Cabelo ruim?*

A narrativa passa a existir com o surgimento da civilização. Desde a antiguidade, o homem usa da narrativa para passar adiante as grandes conquistas dos maiores guerreiros, os pensamentos dos principais filósofos e os saberes dos ancestrais. Todavia, tudo isso se inicia com a oralidade. Conforme Hampaté Bá (1982, p. 182), a credibilidade de um testemunho depende da autoridade de quem testemunha, da confiabilidade da cadeia de transmissão envolvida, da veracidade das memórias individual e coletiva e do valor que uma sociedade atribui à verdade. Nesse sentido, a narrativa está presente em todos os contextos. Ela surge de diferentes formas, ainda que fictícias, para transmitir histórias que podem ter sido, ou não, reais.

Nos livros, a narrativa se divide em importantes categorias. São elas: a diegese, o narrador, a personagem, o espaço e também o tempo. Pode parecer óbvio, mas se não houvesse acontecimentos,

não existiriam histórias a serem narradas. Nas histórias, são as personagens que experienciarão os fatos, em determinados espaços e tempos, que serão transmitidos ao leitor por meio do narrador. A esse respeito, Rosenfeld (2011, p. 21) assegura que "[...] é a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza".

A personagem é peça fundamental para a ficcionalidade de uma obra artística. Dessa forma, o autor criador desse ser fictício pode ter se inspirado em gerar um ser humano, ou um ser antropomórfico, pois, conforme reitera Rosenfeld (2011, p. 27-28), a ficção emerge quando elementos, como paisagens ou animais, são humanizados pela imaginação, transcendendo a mera descrição. A narrativa, para evitar tornar-se um relato estéril, requer a presença constante do elemento humano, ou de sua projeção antropomórfica, pois o homem não apenas existe no tempo, mas constitui-se temporalidade.

Com efeito, compreende-se a personagem como peça fundamental para o desenrolar da narrativa, pois são suas ações que animam e dão vida à história. Candido (2011, p. 55) argumenta que "[...] o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício manifestada através da personagem, que é a concretização deste". Assim, as personagens desempenham papel tão importante nas narrativas, chegando o seu criador a construí-las, antes mesmo de desenvolver a narrativa, porque são elas que irão cativar o leitor, visão essa corroborada por Brait (1985, p. 55-56) em que a personagem, como construção composta por múltiplos traços, admite diversas leituras, a depender do repertório e dos códigos acionados pelo leitor em cada contexto interpretativo. No entanto, sua complexidade não se restringe à capacidade analítica do receptor.

É o autor, sobretudo, quem delega as ações às personagens e quais funções elas desempenharão na narrativa. Elas são seres intencionais criados a partir do imaginário do escritor, que coloca no papel a ilusão da existência de um ser ficcional, dentro de um

espaço, sendo essa caracterização o que proporciona ao imaginário do leitor maior coerência em relação à personagem. Nesse sentido, parafraseando Candido (2011), por meio dos recursos de caracterização, o romancista constrói personagens que, embora compostas por elementos limitados, projetam uma ilusão de complexidade e coerência vital, tornando-as mais lógicas, ainda que não menos complexas que os seres humanos reais. Importa destacar que as personagens, conforme a complexibilidade que apresentam, podem ser divididas em categorias (personagens de costumes e personagens de natureza). Assim, Candido (2011, p. 60) vai apontar que é justamente o "[...] senso de complexidade da personagem, associado ao da simplificação dos incidentes da narrativa e à unidade relativa de ação [...] que marca o romance moderno".

No que se refere às personagens de costumes, pode-se confirmar com Candido (2011, p. 61) que elas são definidas por traços distintivos e marcantes, externalizados e fixados, de modo permanente, sendo facilmente reconhecíveis a cada aparição na narrativa. Por sua vez, Candido (2011) afirma que, em se tratando das personagens de natureza, são definidas por sua interioridade e complexidade psicológica, o que as torna imprevisíveis e requerem do autor caracterizações analíticas e contínuas, adaptadas a cada transformação de seu caráter.

Para além desse entendimento, Candido recorda duas divisões para as complexidades apresentadas pelas personagens, classificando-as entre "personagens planas" e "personagens redondas". Acerca das personagens planas, Candido (2011, p. 66) afirma que elas são facilmente lembradas ou reconhecidas, justamente por serem construídas, a partir de uma ideia, por serem totalmente previsíveis e não apresentarem mudanças. Beth Brait (1985, p. 41) corrobora a noção da personagem plana, pois, para ela, essa personagem "[...] é construída em torno de uma só ideia ou qualidade. Em geral, são definidas em poucas palavras, estão imunes à evolução no transcorrer da narrativa, de modo que suas ações apenas confirmem a

impressão de personagens estáticas, [...]". Já em relação às personagens redondas, Brait (ibid.) atesta que "[...] são aquelas definidas por sua complexidade, apresentando várias qualidades ou tendências [...]. São dinâmicas, multifacetadas, constituindo imagens totais e, ao mesmo tempo, muito particulares do ser humano [...]".

As personagens podem ainda ser classificadas como personagens protagonistas, quando exercem papel de herói ou anti-herói. As personagens classificadas como herói geralmente são as principais. Brait (1985, p. 89) aponta que esse tipo de personagem é quem recebe "[...] a tinta emocional mais viva e mais marcada numa narrativa. Suporte para um certo número de qualificações e funções que o distinguem como a personagem principal de uma determinada narrativa". Concluindo, há ainda as personagens secundárias, ou coadjuvantes. Geralmente, apresentam uma participação menor na narrativa e têm uma importância menor no enredo. Candido (2011, p. 75) nos lembra que "[...] a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista".

Com tudo isso, observamos a importância das personagens na narrativa, compreendendo que elas precisam ser bem elaboradas e alinhadas à narrativa e que devem ser apresentadas, de forma coerente e verossímil, para que, de fato, consigam conquistar o seu leitor. Por fim, ao esclarecer a esse respeito, entendemos que a personagem pode, efetivamente, por meio de suas ações, construir o espaço e não apenas percebê-lo no seu entorno, escancarando, assim, a sua própria importância para a análise da narrativa.

A narrativa de *Cabelo ruim?* é construída pela simbiose entre texto verbal e ilustrações. As imagens de Yasmin Mundaca não são meramente ornamentais; desempenham funções narrativas, descritivas, estéticas e simbólicas, ampliando e ressignificando o sentido do texto (Camargo, 1998; Lajolo; Zilberman, 2022). Mundaca utiliza técnicas mistas (colagem, aquarela, giz) e uma paleta de cores expressivas, usando tons cinza, para momentos de tristeza e cores vibrantes, para a afirmação, com traços marcantes que destacam os

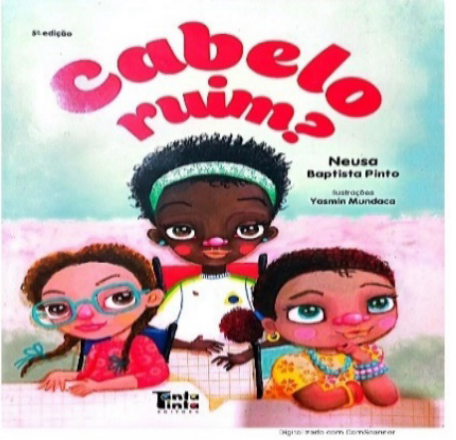
cabelos e olhos das personagens. Em sua biografia, no site da Editora Cora, Mundaca afirma que "[...] na criação de suas obras, tem como principais fontes de inspiração, sonhos, contos de fadas, animais e o universo feminino".

Por outro lado, o texto verbal é ascendente nos livros, visto que as narrativas são concebidas por meio das palavras. É pelas palavras que ilustradores significam os textos, representando-os, autoralmente, por intermédio da linguagem visual, o que possibilita uma intensidade eloquente à narrativa. Menegazzi e Debus (2018, p. 274) ressaltam que "[...] exercer o ofício de design de livros infantis implica promover a materialização de qualidades da linguagem literária". Dessa forma, a ilustração no livro infantil e juvenil deve ser entendida como uma narrativa visual que conferencia e se constrói, por intermédio do texto literário. Lajolo e Zilberman (2022, p. 30) dissertam que com a proliferação dos livros infantis, consolidaram-se características que se tornaram intrínsecas a esse tipo de obra, como é o caso da ilustração. Considerando o público infantil e o papel fundamental das imagens, tanto no reforço narrativo quanto no apelo visual, evidencia-se a relevância da ilustração na literatura dirigida a crianças.

Camargo (1998), em sua dissertação de mestrado, contesta o que normalmente se atribui à ilustração, como funções de ornamentar ou aclarar o texto que se exibe conjuntamente. Segundo ele, a ilustração pode apresentar várias outras funções, como, por exemplo, representativas, descritivas, narrativas, simbólicas, expressivas, estéticas, lúdicas, conativas, metalinguísticas, fáticas e de pontuação. Segundo Camargo (1998, p. 60), a imagem pode desempenhar múltiplas funções, como representar ou descrever o ser, narrar transformações ou ações, sugerir significados simbólicos, expressar sentimentos, valorizar a estética, introduzir humor ou jogo, influenciar o destinatário, referir-se à própria linguagem visual, destacar seu suporte, ou organizar o texto em que está inserida.

Com base nas funções descritas, anteriormente, pelo autor, compreendemos que uma imagem dificilmente irá executar somente uma função. Isso porque, "[...] ao contrário, as funções estão organizadas hierarquicamente em relação a uma função dominante" (Camargo, 1998, p. 43). Na obra de Neusa Baptista Pinto, a capa ilustra as protagonistas da história. Posicionada ao centro, temos Tatá, menina negra retinta com uma camiseta fazendo referência a um uniforme escolar, uma garota de cabelos afropretos. Ao seu lado esquerdo, encontra-se Bia, de pele preta não retinta e cabelos também afro, porém com cor e textura diferentes. E alocada ao lado direito, Ritinha, preta da pele mais clara e com cabelo trançado.

Imagem 1 — Capa do livro *Cabelo ruim?*



Fonte: Pinto (2020).

A partir da ilustração de capa, já se tem uma identificação inicial por meio da diversidade dos cabelos. Essa ilustração revela ao leitor a função descritiva, visto que a imagem descreve detalhadamente as personagens. No decorrer do livro, o leitor também verá a descrição do cenário, dos detalhes e assim por diante. Conforme Camargo (1995), essa é uma função que predomina em livros didáticos e em livros informativos. Pode-se dizer que se trata da "[...] aparência do

ser representado [...]" (Camargo, 1998, p. 44), todavia não podemos limitá-la apenas a uma transcrição do real, já que, de acordo com Camargo (1998, p. 44), "[...] a descrição tem caráter analítico". Isso significa que a função descritiva possibilita uma análise mais aprofundada, concedendo ao leitor outras perspectivas de leitura. Vejamos, como exemplo, a imagem a seguir:

Imagem 2 — Sala de aula



Fonte: Pinto (2020, p. 10).

Na narrativa, o leitor se depara com a história de três meninas, Tatá, Bia e Ritinha. Elas estão aprendendo a se aceitarem e a se emponderarem umas às outras diante do episódio de racismo vivenciado por Tatá.

O livro conta com dez pequenos capítulos que possuem um ritmo próprio e vão situando o leitor na narrativa. Inicialmente, contamos com a apresentação das personagens Bia, Tatá e Ritinha. A primeira personagem a ser apresentada é Bia, que "[...] tem a pele assim cor de canela, é gordinha e muuuuuito vaidosa. Chega sempre na hora na escola. [...] ela vai toda empetecada. [...] Tem a bochecha tão **redondinha** que parece uma almofada e só anda

cheirosa" (Pinto, 2020, p. 5, grifo nosso). Na sequência, a narradora apresenta a segunda menina."Tatá é magrela, tem pele escura. [...]. Ela é tão alta, que nem parece ter só **sete anos**. [...] Vai pro colégio de uniforme, diz que nem liga [...] É a mais inteligente da turma [...] Tem uma família enorme, [...]. Cada dia é um que vai buscá-la na escola (*ibid*., grifo nosso)". Ritinha é apresentada logo a seguir: "A Ritinha, hummm... não sei a cor dela. Tem gente que diz que ela é branca, outros falam que é negra, outros que é marrom bombom. [...]. Não leva desaforos para casa, principalmente dos meninos que riem dela. Só senta no fundo e é a única que volta para casa sozinha" (Pinto, 2020, p. 5-6).

Por meio da descrição feita pela narradora onisciente, é possível inferir que Bia, entre as três, é a personagem que possui uma vida mais abastada,ou seja, tem uma vida mais confortável e com mais acesso a bens materiais e simbólicos que as demais personagens. A personagem Tatá, por sua vez, é descrita como uma garota inteligente. Por meio dos elementos inseridos nessa descrição, como, por exemplo, a sandália de dedo, entende-se que ela é a mais carente. Já em relação a Ritinha, compreende-se que essa personagem tem a personalidade extremamente forte, mais explosiva.

Baseando-nos em Candido (2011), verificamos que essas personagens têm alta complexidade. Desse modo, enquadram-se como personagens redondas, uma vez que apresentam, em sua construção, uma variedade enorme de características. Candido (2011, p. 63) expõe, quanto a esse tipo de personagem, que "[...] as suas características se reduzem essencialmente ao fato de terem três, e não duas dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, capazes de nos surpreender [...] de maneira convincente". Nessa fruição, (1985, p. 41) também se utilizam desse conceito as personagens redondas que se destacam por sua complexidade, apresentando múltiplas qualidades ou tendências que surpreendem o leitor. São dinâmicas e multifacetadas, formando imagens completas e, ao mesmo tempo, particulares do ser humano.

No primeiro capítulo da obra, os cabelos das personagens não são mencionados. Eles ganham destaque em um capítulo específico, quando a narradora descreve suas características, cuidados e cores, evidenciando a importância simbólica e identitária do cabelo na narrativa. "Ritinha, Tatá e Bia são muito **diferentinhas**, mas uma coisa elas têm em comum: o cabelo". (Pinto, 2020, p. 6, grifo nosso).

A narradora informa ao leitor que o cabelo das meninas é igual. E, se observarmos a figura 1, que é a ilustração de capa, constataremos que os cabelos das meninas são diferentes. Nesse sentido, os livros ilustrados exigem muita atenção, visto que a imagem se entrelaça com o texto escrito e com outras imagens com as quais estabelece relação, de forma a alterar o sentido do texto, sendo que este, por sua vez, altera o sentido das palavras.

Logo, a amizade entre as personagens surge justamente por conta dos cabelos. Isso ocorre, exatamente, no primeiro dia de aula na escola, de uma forma solidária, logo após Tatá ser recebida em sala com manifestações racistas. "Era o primeiro dia de aula e a Tatá era a única aluna nova da classe. A professora pediu que cada aluno dissesse o seu nome e, quando chegou a vez dela, alguém disse: 'Mais uma de cabelo ruim na nossa classe!. Todo mundo riu'" (Pinto, 2020, p. 8).

Na narrativa, a professora surge como mediadora do conflito, já que a ação ocorre dentro da sala de aula. "A professora quis saber quem tinha falado aquilo, ficou brava, falou que não ia querer **brincadeiras** daquele tipo na aula, que era muita falta de respeito!" (Pinto, 2020, p. 8, grifo nosso). Nesse momento, a professora utiliza a palavra "brincadeira" para se referir ao racismo e acaba deixando o aluno autor do ataque sem ser identificado. O que ocorre nesse momento é a omissão da professora e dos demais alunos. Diante dessa omissão/silêncio, ainda que inconsciente, compreende-se a personagem professora como uma personagem antagonista, pois, conforme Brait (1985, p. 87), esse tipo de personagem "[...] é o opositor, o protagonista às avessas. Muitas vezes, o antagonista

é uma só personagem. Em outras, pode ser manifestado por um grupo de personagens, individualizadas ou representantes de certo grupo". Verificamos isso, já que sua ação corrobora a permanência do discurso racista em sala.

Esse tipo de situação acontece em sala de aula e para além dos livros também. Nesses momentos, o professor deve deixar o silêncio de lado e instruir as crianças. É preciso aproveitar a oportunidade para ensinar aos alunos sobre respeitar as diferenças, bem como sobre antirracismo e relações humanas, pois, em consonância com Ferreira (2014, p. 46), verificamos que "[...] a raça influencia nas experiências sociais dos sujeitos/as de modo geral e que esta variável é instrumento de regulação social, de controle, opera em todas instâncias, inclusive na escolar".

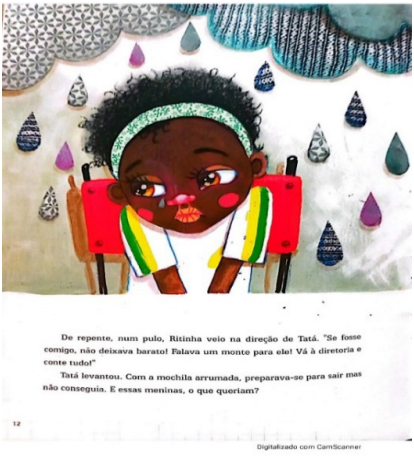
Desse modo, a professora não deveria se calar, ou tentar camuflar o racismo dentro de sala. Cavalleiro (2011, p. 10) destaca que "[...] o silêncio do professor facilita novas ocorrências desse tipo, reforçando inadvertidamente a legitimidade de procedimentos preconceituosos e discriminatórios, no espaço escolar e, a partir deste, para outros âmbitos sociais". Em outras palavras, é a partir de situações como a que aconteceu com Tatá, em que nenhum tipo de orientação é feita para a turma, que se acaba dando margem para que atitudes racistas, carregadas de discriminações, aconteçam e se alastrem.

Imagem 3 — Tatá triste



Fonte: Pinto (2020, p. 8).

Imagem 4 — Tatá chorando



Fonte: Pinto (2020, p. 12).

A aluna Tatá ficou completamente triste com a situação. A menina tentou não mostrar que estava envergonhada, mas foi inevitável não rolarem as lágrimas. Tatá não compreendia o porquê de tantas críticas ao seu cabelo. Ritinha e Bia também sentiram

tristeza com o que a aluna nova acabara de ter que lidar e tentaram consolá-la. É então, nesse momento, que as meninas passam a se aproximar."Não ligue não, viu? A turma vive pegando no pé da gente", disse Bia, sem sair da sua carteira. [...] porque sentia uma coisa estranha apertando a garganta. Será que ia chorar também?" (Pinto, 2020, p. 11). "De repente, num pulo, a Ritinha veio na direção de Tatá. "Se fosse comigo, não deixava barato! Falava um monte para ele! Vá à diretoria e conte tudo!" (Pinto, 2020, p. 12). Diante do que relata a narradora, a impressão que se tem é a de que a personagem Bia não tem muita consciência do que ocorreu. Ela esboça tristeza, mas não se questiona. Enquanto isso, Ritinha se mostra totalmente transtornada, fica nervosa com o que aconteceu e diz que resolveria tudo ali mesmo.

Em relação às figuras 3 e 4, podemos observar a função estética na ilustração. Voltando ao que pontua Camargo (1995, p. 37), a ilustração "[...] chama atenção para a maneira como foi realizada, para a linguagem visual". Com isso, a função estética refere-se à composição dos elementos da imagem, não somente como forma descritiva, mas também como uma questão estrutural. Em outras palavras, é possível entrelaçá-las a questões mais diretas, como, por exemplo, às formas, à técnica e às cores utilizadas pela ilustradora.

> A imagem terá função estética quando orientada para a forma da mensagem visual, ou seja, quando enfatizar sua configuração visual. Em outras palavras, quando enfatizar a estruturação dos elementos visuais que a configuram, como linha, forma, cor, luz, espaço etc (Camargo, 1998, p. 50).

Ficam evidentes as técnicas utilizadas pela ilustradora Yasmin Mundaca. Nas figuras 3 e 4, é possível identificar os traços grossos feitos por giz de cera, especialmente utilizado nos cabelos das personagens. Mundaca usa a técnica de colagem, como podemos observar nas carteiras e também na nuvem, acima da personagem Tatá.

As formas usadas, no decorrer do livro, são predominantemente as circulares, presentes nos olhos, nas bochechas, no nariz das personagens e também nos espaços e objetos que compõem a narrativa ilustrada. As imagens são bem coloridas, porém, nos momentos de tensão, na narrativa, observamos a predominância da cor cinza para intensificar e provocar no leitor o sentimento de tristeza. Apresentando técnicas diversificadas, identificamos que o que Mundaca faz é ampliar "[...] o universo visual das crianças", visto que isso "[...] estimula sua percepção, sua apreciação estética e sua própria criação plástica" (Camargo, 1995, p. 52).

Seguindo a narrativa, vemos que, por mais que recebesse conselhos das novas amigas, Tatá já tinha uma percepção acerca do ocorrido, mostrando mais consciência e compreendendo que brigar não era a solução. "'Não adianta', falou Tatá, de repente, Bia e Ritinha pararam para ouvir pela primeira vez a voz da nova amiga. 'Brigar não adianta. O problema está aqui dentro', completou ela, apontando a cabeça. E saiu" (Pinto, 2020, p. 13). Logo, notamos como a personagem Tatá apresenta certa maturidade para lidar com a situação.

Em seguida, as meninas vão para casa. Bia e Ritinha ficam pensando sobre o que Tatá disse a respeito de o problema estar dentro da cabeça. Ritinha questiona, "[...] você disse uma coisa estranha ontem, que a gente não entendeu. Falou que o problema de xingar o cabelo, de 'cabelo ruim' tá dentro da cabeça. O que isso significa?" (Pinto, 2020, p. 15). Embora Tatá ainda estivesse chateada, resolveu tentar explicar. "O problema das pessoas falarem isso tá dentro da cabeça delas, e da nossa também. É o jeito de pensar, entendeu?" (*ibid*.). Dessa forma, notamos como Tatá tentou fazer com que as meninas compreendessem que situações como a que ocorreu com ela acontecem por causa de construções infundadas de que características fenotípicas tornariam algumas pessoas inferiores às outras.

Bia e Ritinha, entretanto, continuaram confusas. Então, Tatá foi além, a fim de voltar o olhar das colegas para a valorização

da beleza própria e para que elas, Bia e Ritinha, não ficassem com a ideia de que deveriam passar por procedimentos estéticos para serem aceitas. Tatá, portanto, auxilia as amigas a derrubarem os padrões de beleza que lhes eram ditados pela sociedade. Entre tais padrões impostos, podemos citar alguns: por exemplo, para Bia, era comum passar por alisamentos para ter o cabelo "mais ajeitado"; e Ritinha defendia que deveria permanecer com o cabelo amarrado para que ele não virasse "uma arapuca". "Bia ficou confusa [...] Não acho meu cabelo feio. Só quero alisar para ficar mais ajeitado, defendeu" (Pinto, 2020, p. 16). "Meu cabelo é bonito, mas tem que ficar amarrado para não virar uma arapuca. O que tem isso?", falou a Ritinha, pensativa" (Pinto, 2020, p. 22).

Diante das afirmativas das meninas, Tatá questiona se é normal sentir vergonha do cabelo e ter que constantemente alterá-lo (alisando, esticando ou prendendo), expressando o desejo de poder aceitá-lo em sua forma natural, sem constrangimentos (Pinto, 2020). Tatá, portanto, mostra-se uma menina que já tem em si orgulho e pertencimento de sua cor. Entende, apesar da pouca idade, que as diferenças não devem ser entendidas como barreiras e tampouco mensurar inferioridade ou superioridade. Ao invés de tudo isso, ela compreende que tem todo o direito de ter cabelos da forma que são.

Imagem 5 — Ritinha procurando uma boneca semelhante a ela



Fonte: Pinto (2020, p. 18).

Diante do que disse Tatá, Bia e Ritinha começaram a entender o que a amiga queria lhes expor. Depois da escola, cada uma foi para casa e continuou pensando no que a nova amiga tinha dito. Ritinha, ao chegar a sua casa, corre para o quarto para ver sua coleção de bonecas. Nesse momento, a personagem busca uma boneca que tenha características como a dela, entretanto, não a encontra. Ela vê que "[...] nenhum dos cabelos era parecido com o seu. Não tinha nenhuma boneca de 'cabelo ruim', nem com a pele escura... Por quê?" (Pinto, 2020, p. 19). Bia também buscou identificação. Chegou à sua casa, ligou a televisão e começou a observar que nas programações da TV não tinha nenhuma personagem que se parecesse com ela. 'Por que na novela, na revista, no jornal, não tem muitas meninas negras iguais a mim?" (Pinto, 2020, p. 21).

Ao ver narrada a curiosidade e a busca das meninas, entendemos que é nesse ponto que se dá a mudança das personagens. Ritinha nunca havia parado para pensar que não há boneca que a represente. Bia, por sua vez, nunca achou que houvesse diferenças por causa de características e constatou que, na programação midiática, pouco ou quase nunca se via pessoas negras, com cabelos crespos, em algum programa ou novela. Outro ponto notável é a relação das personagens com o espaço, pois tão importante quanto a personagem é o espaço em que elas estão inseridas. Segundo Reis e Lopes (1989, p. 204), o espaço na narrativa possui uma dimensão física, que inclui cenários, interiores, decorações e objetos, e uma dimensão simbólica, abrangendo atmosferas sociais e psicológicas. Nesse sentido, Franco Júnior (2019, p. 48) complementa que o espaço consiste em referências geográficas ou arquitetônicas que situam personagens, ações e situações, caracterizando-se como um elemento material tridimensional. Lins (1976, p. 72) acrescenta que o espaço enquadra a personagem, podendo ser absorvido, ou transformado por ela, e até constituído por figuras humanas que perdem sua individualidade, tornando-se parte do cenário.

Diante do que nos é narrado, inferimos que a escola não é um lugar em que as protagonistas conseguem ser quem são, o que ocorre devido às ofensas. Já na casa de cada uma das personagens, notamos a liberdade para a busca, o questionamento e a compreensão identitária. Sendo assim, a personagem Tatá estava feliz com as novas amigas e estava feliz por poder conversar sobre cabelos com elas, já que na sua casa não falavam acerca dos cabelos e nem sobre nada que viesse a machucar o coração. Como a família não tinha tempo de cuidar dos cabelos de Tatá, pois todos trabalhavam, optavam, devido a isso, por manter os cabelos dela bem curtos.

Na imagem abaixo, é possível identificar o semblante de tristeza da personagem. Por não ter suporte para cuidar dos fios crespos, ela é levada ao corte extremamente curto dos cabelos, o que, no espaço escolar, reforça a estereotipação.

Imagem 6 — Cabelo de Tatá sendo cortado



Fonte: Pinto (2020, p. 23).

No salão, Ttá se lembrou de ter visto uma propaganda que falava de um produto para cabelos crespos. Chegando à sua casa, foi buscar no dicionário o significado da palavra e, com o que havia lido, compreendeu que seu cabelo não era "ruim" e, sim, um cabelo crespo.

Imagem 7 — Tatá procurando o significado da palavra "crespo" no dicionário



Fonte: Pinto (2020, p. 24).

Tatá compartilhou o que aprendeu com as amigas e, juntas, elas passaram a brincar com os cabelos e a desenvolver penteados todos os dias, depois da escola. Elas já não sentiam mais vergonha dos seus cabelos e, então, criaram coragem em assumi-los.

> A primeira a tomar coragem de usar o novo penteado na escola foi a Bia. [...] andando pela rua com o cabelo preso apenas por uma tiara bem fininha e todo solto pelas costas. [...]. Quando entrou na sala de aula, a professora elogiou: "Nossa, Bia, eu não sabia que seu cabelo era tão bonito!". Silêncio total. Todos olharam para ela. Risadinhas e cochichos... Até que um menino grandalhão gritou no fundo da sala: "Devia deixar esse cabelo ruim preso,

> isso sim!" [...] Então, aconteceu uma coisa engraçada dentro da Bia. Ela olhou para as colegas, Ritinha e Tatá, que estavam sorrindo pra ela. E sorriu também. Sorriu, sorriu e se sentiu muito bonita mesmo, como nunca tinha se sentido. [...] Tinha era vontade de falar. E falou: "Meu cabelo não é ruim, nem bom. Só é diferente do seu..." (Pinto, 2020, p. 28).

Com efeito, vemos como Bia conseguiu se impor diante da situação de racismo e utilizar sua voz para calar o agressor, deixando as amigas confiantes para usarem seus cabelos da forma que bem entendessem. Essa passagem é rica de significações, de representação afirmativa da criança preta e do reconhecimento identitário.

Imagem 8 — A aceitação das meninas com seus cabelos



Fonte: Pinto (2020, p. 30).

Elas sentiram que, dessa vez, as coisas mudariam e seriam diferentes, pois poderiam, pela primeira vez, ser quem elas realmente eram, sem que se sentissem oprimidas pela imposição social. Embora as personagens não tivessem parado de ser perseguidas, elas agora tinham o que é mais precioso, o orgulho dos seus cabelos, compreendendo que eles não eram ruins, apenas diferentes. Sob essa perspectiva,

é importante frisar aquilo que Cabral e Minchillo (1991, p. 11) afirmam que uma boa caracterização confere vida à personagem na imaginação do leitor, seja por meio da descrição de traços físicos, psicológicos, sociais, ou de suas ações, desde que se selecionem aspectos significativos para a unidade e o sentido global da narrativa.

Entendemos, pois, que o cabelo foi crucial para a narrativa expor a transformação que ocorria dentro das personagens. Com efeito, a história acompanha o desenvolvimento e o crescimento das personagens, construindo e demonstrando as atitudes desses seres fictícios que passam a fazer suas próprias escolhas, como pode ser visto no trecho a seguir, em que as mudanças são percebidas pelas mães das protagonistas: "[...] (até a mãe da Tatá começou a prestar mais atenção no cabelo da filha, e a mãe da Bia deixou para ela mesma resolver se alisava o cabelo, ou não) [...]" (Pinto, 2020, p. 30-31).

No que se refere à construção das personagens Bia, Tatá e Ritinha, retomamos os conceitos dispostos por Candido (2011) e Beth Brait (1985). Essas personagens podem ser classificadas como redondas, devido a outro motivo: elas têm a capacidade de surpreender o leitor. Isso ocorre, a partir do momento em que as personagens começam a assumir suas personalidades que são escritas fio a fio, em meio a ações compartilhadas entre elas.

Nessa perspectiva, as personagens Bia, Tatá e Ritinha se configuram inicialmente como seres de características individuais e que se unem de forma coerente para chegar a um único propósito. E esse propósito é o da busca da identidade, quando estão prontas para viverem a alegria de assumirem seus cabelos.

Assim sendo, o crescimento de Tatá na narrativa é notório. A menina, antes tímida, que sentia vergonha dos cabelos, torna-se a menina empoderada de lindos cabelos crespos, modelo de representatividade, que emana sua identidade, em uma simbologia da existência/resistência estética da cultura negra. D'Adesky (1997, p. 167) aponta que a busca por autoestima conduz a população negra a resistir às imagens depreciativas e ao estado de inferioridade

historicamente impostos, configurando-se como reação ao racismo e à negação de suas heranças culturais.

Na narrativa, destacam-se dois espaços principais: a escola e as casas das meninas. A escola funciona como local de encontro e troca entre as personagens, enquanto as casas propiciam reflexão sobre suas características e representatividade. Assim, o espaço não é apenas cenário, mas dimensão simbólica que revela o estado de espírito e o comportamento das personagens, oferecendo ao leitor compreensão psicológica e física do ambiente.

À medida que as meninas se empoderam, os espaços são ressignificados, criando uma atmosfera de busca, autoafirmação e libertação, especialmente em relação à temática do cabelo. Inspirados em Candido (1972), ressaltamos que a literatura, assim como o alimento, é essencial, e obras como *Cabelo ruim?* tornam-se importantes instrumentos de conscientização sobre a realidade de crianças negras.

O estudo evidencia que a relação entre personagens e espaço contribui para a construção e evolução das personagens, tornando-as redondas e complexas. A apresentação dos espaços, juntamente com as interações e discussões na narrativa, reforça a busca por identidade e empoderamento. Rosenfeld (2011) reforça o valor da ficção como espaço ontológico privilegiado, em que o indivíduo pode experienciar a condição humana, refletir sobre si e vivenciar diferentes papéis. Além disso, personagens antagonistas, como a professora e o valentão, provocam reflexão sobre comportamentos discriminatórios, levantando questionamentos sobre a atuação da escola no combate a agressões e desigualdades, no ambiente escolar.

Considerações finais

A análise da obra *Cabelo ruim?* (2014), de Neusa Baptista Pinto, evidencia a relevância da literatura afro-brasileira infantil e

juvenil como espaço de construção identitária e representatividade. Escrita por uma autora negra e acompanhada das ilustrações de Mundaca, a narrativa valoriza o cabelo crespo como símbolo de resistência, orgulho e pertencimento, ao mesmo tempo em que rompe com estereótipos atribuídos à menina preta e denuncia práticas de racismo no espaço escolar. Por meio das personagens Bia, Tatá e Ritinha, a obra promove reflexões sobre amizade, empoderamento e diversidade estética, reafirmando o papel da literatura na promoção da autoestima da criança negra. Desse modo, *Cabelo ruim?* demonstra o poder da narrativa em abrir diálogos, questionar normas e ampliar a compreensão coletiva sobre identidade e representatividade, reforçando que a literatura negra é um campo indispensável para a desconstrução de preconceitos e para a valorização da cultura afro-brasileira.

Referências

ABDALA Jr., Benjamin. *Literatura, história e política*: literaturas de língua portuguesa no século XX. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. *Racismo estrutural*. São Paulo: Editora Jandaíra — Coleção Feminismo Plurais (Selo Sueli Carneiro), 2021.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BHABHA, Homi Kharshedji. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRAIT, Beth. *A personagem*. 2. ed. São Paulo, SP: Ática, 1985.

CAMARGO, Luís. *Ilustração do livro infantil*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

CAMARGO, Luís. *Poesia infantil e ilustração*: estudo sobre Ou isto ou aquilo de Cecília Meireles. 214f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de

Campinas, São Paulo, 1998. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/135132. Acesso em: 07 mai. 2023.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*, n. 24, v. 9, set. 1972.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. 12. ed. São Paulo, SP: Perspectiva, 2011.

CAVALLEIRO, Eliane dos Santos. *Do silêncio do lar ao silêncio escolar*: racismo, preconceito e discriminação na educação infantil. 6. ed. São Paulo: Contexto, 2011.

CIAMPA, Antonio da Costa. Identidade. *In*: WANDERLEY, Codo & SILVIA, Tatiana Maurer Lane (Orgs.). *Psicologia social*: o homem em movimento (p. 58-75). 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 58-75.

DEBUS, Eliane Santana Dias. VASQUES, Margarida Cristina. *A linguagem literária e a pluralidade cultural*: contribuições para uma reflexão étnico-racial na escola. Conjectura, Caxias do Sul/RS, p. 133-144, v. 14, n. 2, maio/ago., 2009. Disponível em: http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conjectura/article/view/19/18. Acesso em: 13 dez. 2022.

FERREIRA, Aparecida de Jesus. *Teoria racial crítica e letramento racial crítico*: narrativas e contranarrativas de identidade racial de professores de línguas. Revista da ABPN, v. 6, n. 14, p. 236-263, 2014.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. *In*: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana (Orgs.). *Teoria literária*: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas. 4. ed. ampl. e rev. Maringá: Eduem, p. 35-61. 2019.

GOMES, Nilma Lino. *Trajetórias escolares, corpo negro e cabelo crespo*: reprodução de estereótipos ou ressignificação cultural? Revista Brasileira de Educação, Nº 22. 2002. 40-51. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbedu/a/D7N3t6rSxDjmrxrHf5nTC7r/?lang=pt&format=pdf Acesso em: 23 fev. 2023.

GOMES, Nilma Lino. Alguns termos e conceitos presentes no debate sobre relações raciais no Brasil: uma breve discussão. *In*: *Educação antirracista*: caminhos abertos pela Lei Federal nº 10.639/03 / Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade. – Brasília: Ministério da Educação, Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005. p. 39 – 62.Disponível em: https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-26934/educacao-anti-racista--caminhos-abertos-pela-lei-federal-no-1063903-colecao-educacao-para-todos. Acesso em: 3 jun. 2023.

GOMES, Nilma Lino**.** *Educação, relações étnico-raciais e a lei 10.639/03.* Portal Geledés: Instituto Da Mulher Negra, 2011. Disponível em: https://www.geledes.org.br/educacao-relacoes-etnico-raciais-e-lei-10-63903-2/. Acesso em: 6 jan. 2023.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.

HAMPATÉ BÁ, Amadou. A tradição viva. *In*: KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África* – vol 1. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira*: História & histórias. São Paulo: Editora Unesp. 2022.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco.* São Paulo: Ática, 1976.

PINTO, Neusa Baptista. *Cabelo ruim?.* 5. ed. Cuiabá: Tanta Tinta, 2020.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. *Dicionário de narrativa*. São Paulo, SP: Ática, 1989.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, Antonio *et al*. *A personagem de ficção.* 12. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

O CULTIVO DA PALAVRA EM "POÉTICA RURAL", DE MARILZA RIBEIRO

Talita Cristina Bandeira de Figueiredo
Célia Maria Domingues da Rocha Reis
Vinicius Carvalho Pereira

Introdução

Neste trabalho, analisamos o poema "Poética Rural", de Marilza Ribeiro, como um exemplo de texto intransitivo que problematiza o papel do escritor na elaboração da obra. Conforme os moldes da poesia contemporânea, o poema não possui rimas, nem regularidade métrica. Composto por apenas uma estrofe de 26 versos, trata-se de um exercício metalinguístico, no qual o labor da criação poética é apresentado por meio da metáfora do trabalho rural. A reflexão sobre a escritura se dá na forma de uma voz feminina que equipara o processo da escrita ao cultivo de plantas.

A reflexão sobre o fazer poético é, para além da teoria literária, tema da própria poesia. A partir de diferentes paradigmas, escritores elaboram poemas sobre o processo de criação, as origens e finalidades da escritura poética. Nesse contexto, o poema escolhido como objeto desta pesquisa é representativo de uma escritura que nega a voz autoral, ao ser origem determinadora do sentido do texto. Trata-se de uma visão discutida pela literatura, desde os adventos da modernidade, como podemos verificar no emblemático poema "*Un coup de dés*", de Mallarmé, o qual, segundo Octavio Paz, "[...] nega a possibilidade de dizer algo absoluto, consagração da impotência da palavra, é ao mesmo tempo o arquétipo do poema futuro e a afirmação plena da soberania da palavra" (1982, p. 334).

Desse modo, nossa investigação parte dos pressupostos pós-estruturalistas da semiologia literária, que reconhecem o caráter imanente da literatura, como jogo de – e da - linguagem. Partindo

de uma análise focada na matéria textual, demonstramos como o poema versa sobre o modo pelo qual a linguagem poética instaura um regime polissêmico que desafia o fascismo da língua, conforme afirma Roland Barthes (2004).

O cultivo da palavra

Marilza Ribeiro é uma poetisa contemporânea mato-grossense que possui alguns livros já publicados e examinados pela crítica literária. Sua obra, no entanto, ainda está em construção, uma vez que a poeta continua em atividade. Há em seu repertório diversos escritos inéditos que estão sendo compilados e organizados para futuras publicações. Alguns deles já foram apresentados à comunidade literária e acadêmica, em forma de impressões avulsas e declamações públicas. Entre eles, está o poema investigado neste trabalho:

Poética Rural
Sou camponesa
Esparramo pela terra palavras-sementes
signos-férteis
brotando como trigais do sentido
dourando enunciados
Minha palavra-poesia
fruto e semente
rompendo pelos campos
turbulência do imaginário
feito searas
enormes safras colhidas
pelos olhares com fome
do saber profundo
Palavras-árvores
mognos... ipês... aroeiras... oliveiras...
cerejeiras... pessegueiros... mangueiras...
Sou camponesa e jardineira
planto em minha roça
sílabas, metáforas, frases tudo *floresce* e *frutifica*

sentindo a memória das raízes
escrita enigmática
saindo do fundo
mais profundo do meu fundo
tão fecundo
dentro de mim.
(Ribeiro, no prelo).

Logo no primeiro verso, a voz lírica afirma: "Sou camponesa". Essa definição de sua identidade poderia levar-nos a crer que o poema tratará, de fato, do ofício do trabalhador rural, mas logo percebemos indícios de que o eu lírico versa sobre o exercício de criação literária: "Esparramo pela terra palavras-sementes".

A composição de "palavras-sementes" se dá pela união dos substantivos "palavras" e "sementes", criando nova entidade discursiva. O termo une vocábulos de campos lexicais aparentemente distintos: enquanto "palavras" refere-se ao campo da língua, "sementes" remete à noção de cultivo. Essa união demonstra que a camponesa que se apresenta no poema tem um ofício ambíguo. Sua lida funde o trabalho com a palavra e o trabalho com a semente. No decorrer do poema, escritura e cultivo são referenciados, de forma indistinta, como se fizessem parte de um mesmo processo. Embora jamais se proclame escritora, a voz lírica afirma-se como tal, de forma metafórica, pela identidade da camponesa. Assim, fica demonstrado que o objeto de trabalho dessa camponesa são as palavras e que, portanto, o ato de esparramar "palavras-sementes" pela terra é equivalente ao ato de escrever.

No decorrer dos versos, observamos uma abundância de termos referentes ao domínio agrícola, como "terra", "trigais", "fruto", "semente", "campos", "searas", "safras" etc. A exploração do plantio, como representação para o ato da escrita, permite-nos perceber as palavras como seres vivos que, assim como as plantas, crescem, florescem e frutificam. Trata-se de uma prosopopeia que

vivifica a linguagem. À ideia de vida na linguagem subjaz o conceito de morte do autor, apresentado por Roland Barthes:

> Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é *contado*, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este defasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa. (Barthes, 1998, p. 65).

No poema, a linguagem ganha um estatuto de ser vivo vegetal que pode prescindir de cuidados humanos, pois, após semeada, a natureza da poesia/planta encarrega-se de fazer com que ela cresça sem a mão do homem. A linguagem precede o homem, logo não pode ser criada por ele. Assim, ao apresentar-nos uma escritora na condição de camponesa, e as palavras como sementes, o poema leva-nos a crer que a autora não é criadora de sua obra, mas mera cultivadora dela.

Há apenas dois verbos em primeira pessoa que denotam a ação direta da camponesa no cultivo: "esparramo" e "planto", nos versos 2 e 18, respectivamente. Com eles, percebe-se que o papel da voz lírica resume-se a dar início à plantação. Ela fecunda a terra com as sementes, mas o que se segue independe de suas ações, como podemos ver pelo emprego de verbos que denotam o desenvolvimento da planta por si própria:

> signos-férteis
> *brotando* como trigais do sentido
> *dourando* enunciados
> [...]
> fruto e semente
> *rompendo* pelos campos,
> [...]
> tudo *floresce* e *frutifica*

Mesmo nos cinco versos finais, ao afirmar que a escrita vem de dentro do eu lírico, o poema não apresenta indícios de que a camponesa seja a responsável direta pelo surgimento dessa escrita, uma vez que ela não é arrancada, ou puxada para fora pela camponesa. A agricultora é um agente passivo no processo, alguém que sofre a ação perpetrada pela linguagem. Os elementos plantados – sílabas, metáforas, frases – sofrem a ação frutificadora da poesia, que age nas profundezas da camponesa e de lá sai, como podemos ver, pela construção sintática em que o sujeito da ação é a "escrita":

> escrita enigmática
> saindo do fundo
> (Ribeiro, no prelo).

A poetisa é como alguém que lida com a linguagem, não alguém que a cria. Outro indício da negação do autor, como criador, está no fato de que a plantação remete a um rastro. As plantas crescidas atestam a passagem de um agricultor que semeou a terra, mas ele se torna dispensável, em seguida, pois a palavra poética brota por si mesma, saindo do fundo da página e do arado.

A esse respeito, vale lembrar que Derrida (1973) já havia articulado as noções de escrita, rastro e agricultura, ao designar a passagem do *grámma* ao *greffe* ("enxerto", em francês), e do *greffe* ao *graphe* ("grafo", em francês), como balizas da história da escrita. Afinal, desde a pré-história, quando ainda não se conheciam os sistemas alfabéticos, ideográficos ou pictóricos, os humanos vêm rabiscando paredes com tintas vegetais, sangue, ou mesmo, instrumentos pontiagudos abrasivos, escalavrando rastros ambíguos – *grámmas* (Derrida, 2008).

Do *grámma* ao *greffe*, foi um passo para as culturas agrícolas, no período neolítico, as quais aprenderam a deitar seus traços e rastros sobre a vegetação, imprimindo uma marca humana às plantas fundidas por meio de enxertia. Se o enxerto nasce de um sulco aberto pelo homem, hibridizando duas espécies vegetais distintas,

é ao vegetal que cabe fazer viver essa criatura mista, que se alimenta de uma seiva extraída do solo.

Do mesmo modo, vivem as palavras e as sementes, enxertadas em "palavras-sementes", por meio desse hífen que a camponesa insere. Risco ou talho, esse símbolo diacrítico, no universo da escrita, devolve o poema à sua condição de agricultura, conforme a interpretação aqui proposta. Opera-se, pois, a passagem do *greffe* ao *graphe* (Derrida, 1972), em uma pequena marca gráfica, no interior do substantivo com- posto, como ramo de planta que liga a palavra e a semente, alimentando de seiva, ambos os membros dessa poética rural.

No poema, somos ainda apresentados ao sintagma "signos férteis". A fertilidade do signo está em sua capacidade de produzir significados abundantes. A expressão "trigais do sentido" reforça essa ideia, pois o plural aplicado ao termo "trigais" implica uma variedade de plantios do cereal. Há nesses versos uma negação da lógica da monossemia. Os signos são férteis de sentido, ou seja, os seus significantes não correspondem a apenas um significado último e verdadeiro, mas a diversas safras semânticas.

Além de gerar uma multiplicidade de significados, a fertilidade dos signos também age sobre a camada significante, "dourando enunciados". Como um fruto que era verde e, ao amadurecer, ganha cor, o enunciado reveste-se de dourado, ganha brilho no processo da enunciação poética. Enquanto a linguagem cotidiana centra-se na comunicação e, por isso, priva-se de vários recursos de estilo que poderiam prejudicar o entendimento da mensagem, na linguagem poética – intransitiva – as palavras são propositalmente arranjadas, de modo a causarem, por meio do som e da aparência, diferentes efeitos de sentido. A objetividade dos enunciados é posta de lado, e a criação de imagens poéticas passa a ditar a estrutura do texto. Isso reduz a distinção significante-significado, pois a significação está contida no próprio modo como se dá a junção das palavras e frases na linguagem poética (Kristeva, 1974). Dourar um enunciado é,

portanto, dar opacidade ao seu caráter material, chamando a atenção para a imanência do texto.

Nos versos seis e sete, é expresso o ciclo da vida vegetal em que a "palavra-poesia" é, ao mesmo tempo, "fruto e semente". Semente e fruto são elementos de uma cadeia cuja origem não é possível determinar, pois a semente gera o fruto e do fruto se extrai a semente. Podemos vislumbrar na palavra-poesia um ciclo vital interminável, análogo à cadeia infinita de significantes que Jacques Derrida (1973) vislumbrou no signo. A semente e o fruto estariam para a palavra-poesia como o significante e o significado estão para o signo. O signo não possui um sentido final porque seu significante gera significados que, por sua vez, tornam-se significantes, que levarão a novos significados, e assim por diante, infinitamente. Do mesmo modo, a palavra-poesia, ao ser semeada, torna-se árvore, que dá flores, que viram frutos, que contêm sementes, que se tornarão novas árvores. Não há início ou fim na cadeia da vida vegetal: da semente à árvore adulta – ou da palavra inicial ao ponto supostamente final de um poema –, tudo faz parte de um mesmo processo de escritura.

Esse processo, no entanto, não ocorre de maneira linear, e, sim, de modo rizomático (Deleuze; Guattari, 1995), retomando aqui outra metáfora vegetal da escrita, cara ao pós-estruturalismo francês. Uma planta não cresce apenas longitudinalmente, com simetria bilateral; vegetais crescem para cima, para baixo e para todos os lados, apresentando um modelo de simetria radial, que se espraia, de forma irregular, mas constante, tal qual o rizoma. No texto de Marilza Ribeiro, o crescimento das safras poéticas é multidirecional, em que o enunciado se espraia, fazendo *semblant* de rizoma, como vemos no 8º verso ("rompendo pelos campos") e também no adjetivo "enormes", o qual qualifica "safras" no 11º verso.

Tal modelo tabular (não linear) de crescimento do vegetal-poema é também paradigma da plurideterminação do sentido, na linguagem poética. O funcionamento simbólico da linguagem se dá como paragrama dinâmico (Kristeva, 1974, p. 107), em que a

poesia apresenta-se como trama de elementos fonéticos, semânticos e sintagmáticos em movimento. As plantações de Marilza Ribeiro, que rompem e se agigantam pelos campos, constituídas de vegetais que sulcam a terra com suas raízes e preenchem o espaço com ramos, em todas as direções, exemplificam bem essa dimensão rizomática da linguagem poética. Nesse contexto, a intertextualidade da linguagem poética é representada pelas plantas que, sozinhas, constituem poemas em si, mas que, em conjunto, numa plantação, representam uma vasta rede de textos em diálogo.

Sobre a "turbulência do imaginário", referida pela camponesa no 9º verso e causada por essa multiplicação tabular das plantações de palavras, aos olhos do leitor; cabe ressaltar que a literatura é produzida, a partir da recusa dos homens em aceitar que não há um paralelismo entre o real e a linguagem:

> O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura. Que o real não seja representável — mas somente demonstrável — pode ser dito de vários modos: quer o definamos, com Lacan, como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se: o real não cabe na linguagem. O real é tridimensional, a escrita é bidimensional. (Barthes, 1994, p. 21).

Nesse sentido, os textos poéticos podem ser chamados de textos do imaginário, já que a literatura, em sua pretensão de representar o real, é apenas capaz de jogar com uma aparência de verossimilhança. A turbulência dos textos do imaginário advém do fracasso inerente às produções da linguagem. Barthes (1994) dá a

essa função perversa da literatura o nome de função utópica. Graças a essa utopia, os expedientes que os poetas utilizam para apreender o real são sempre falhos e, com isso, a arte poética é sempre renovada.

Mas o esforço dos poetas não é o bastante para fazer completar o processo da escritura. É apenas no espaço do leitor que a linguagem poética se realiza. A safra é colhida pelo próprio leitor, sem a presença da camponesa:

> enormes safras colhidas
> pelos olhares com fome
> do saber profundo
> (Ribeiro, no prelo).

A imagem da colheita pressupõe uma ideia de preservação da planta, pois, quando se colhe um fruto, procura-se manter o restante da planta intacta, para que continue frutificando. Não contemplamos o vegetal por completo porque ele tem suas raízes na terra e, desenterrá-lo, poderia matá-lo,ou seja, a planta só vive enquanto tiver suas raízes escondidas de nós. Assim acontece com a poesia, que não entrega todos os seus significados aos leitores. Sempre que se pensa chegar a um sentido final, novos significantes brotam, gerando novos significados, que gerarão novos significantes, e, assim, sucessivamente. A linguagem poética é uma planta de raízes profundas, que estão além do nosso alcance.

Os "olhares com fome" são uma metonímia do leitor, que entra no domínio rural e se torna um colhedor, a fim de completar o ciclo agrícola da poesia. A associação do seu olhar à fome cria uma sinestesia que se justifica, na medida em que a colheita remete não apenas ao fruto da terra, mas, também, ao fruto da língua: a poesia. A safra é colhida para saciar a fome; o ser humano planta para alimentar-se dos frutos da plantação. Porém, se entendermos que a plantação faz brotar poemas, então, a colheita deve ser deglutida também pelos olhos, órgãos da leitura.

> Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de es- critas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura (...) (Barthes, 1998, p. 70).

Não são as motivações do autor que dão unidade ao texto poético, mas as necessidades do leitor. Com isso, a metáfora da "palavra-semente" leva-nos a pensar em outras metáforas implícitas: a da palavra-fruto e a da palavra-alimento. O processo da escritura completa-se, quando o texto vai ao encontro do leitor para alimentá-lo. Esse, por sua vez, saciará sua fome, atribuindo sentidos ao texto poético.

> Na realidade, todo poema é coletivo. Em sua criação intervém, tanto ou mais ainda que a vontade ativa ou passiva do poeta, a própria linguagem de sua época, não como palavra já consumada, mas em for- mação: algo como um querer dizer da própria linguagem. Depois, queira ou não o poeta, a prova da existência de seu poema é o leitor ou ouvinte, verdadeiro depositário da obra, que, ao lê-la, a recria e lhe outorga sua significação final. (Paz, 1982, p. 339).

Porém, as significações do texto serão tão variadas quanto são variados os leitores. Disso decorre uma abundância de "palavras-árvores" das quais os leitores podem se servir no 15º e no 16º versos do poema, sendo que o uso de reticências ainda abre a possibilidade de imaginarmos muitas outras espécies, além das expressamente citadas:

mognos... ipês... aroeiras... oliveiras...
cerejeiras... pessegueiros... mangueiras...
(Ribeiro, no prelo).

Nos versos que seguem, a voz lírica afirma novamente sua identidade de "camponesa", mas, agora, acrescentando que é também "jardineira". Um camponês é alguém que planta no amplo e aberto espaço do campo. Já o jardineiro atua no pequeno e restrito espaço de um jardim. A clausura do jardim faz da jardinagem uma atividade de quem planta para si. Logo, temos no verso a imagem de uma poetisa que alterna entre estados de extroversão e introversão. Quando sua poesia se abre para o exterior, ela é camponesa, mas, quando sua poesia permite-lhe usufruir de um momento intimista, é jardineira. É no jardim que a linguagem poética age como um meio para que ela acesse suas questões subjetivas.

A jardinagem também pode significar que o trabalho do eu lírico não se restringe a plantas comestíveis. Sua lida abrange plantas ornamentais, ou seja, aquelas usadas para enfeitar e perfumar os espaços. Essa ornamentação simbolizaria um apreço pelo aprimoramento estético da matéria formal do verbo. E alguns dos recursos da língua que ela aprimora esteticamente são citados:

planto em minha roça
sílabas, metáforas, frases
tudo floresce e frutifica
(Ribeiro, no prelo).

Há uma gradação ascendente na sequência "sílabas, metáforas, frases". Primeiro, a sílaba, que representa um fonema ou conjunto de fonemas que são pronunciados numa emissão de voz. São unidades que, normalmente, precisam unir-se a outras para formar palavras. Já a metáfora constitui uma figura de linguagem que pode ser expressa por uma palavra ou conjunto de palavras, ou seja, é um recurso de sentido maior e mais expressivo que a unidade de uma sílaba. Por fim, a frase é um enunciado de sentido completo que pode se dar pelo uso de uma, ou mais palavras, podendo ainda conter

figuras de linguagem como estratégias estilísticas. Assim, temos uma sequência de elementos linguísticos que vão de uma unidade menor a uma maior, em que cada unidade contém todas as outras do nível anterior. Se essa metáfora explica bem a estrutura de superordenação dos elementos da língua, também vale para a morfologia vegetal. Afinal, na semente, já residem em potência – esperando o plantio e o cultivo – caule, folhas, flores e frutos.

Do mesmo modo, à gradação das unidades linguísticas corresponde **a** evolução do cultivo. A atividade literária faz crescerem significantes linguísticos no papel, do mesmo modo que a atividade agrícola faz crescer plantas na terra.

A camponesa diz que essas unidades da língua florescem e frutificam, o que denota um processo de metamorfose. Ao ser plantada, a semente sai do seu estado estanque e modifica-se, cresce como árvore, dá flores e frutos. A mesma metamorfose mostra o quanto a língua pode adquirir significados diversos, no âmbito da literatura. Esse caráter polissêmico da poesia é atestado por Julia Kristeva, para quem a linguagem poética nega a lógica da significação, pois ela é, ao mesmo tempo, um ser e um não ser (1974, p. 183). O discurso não poético determina que palavras não são sementes e não podem florescer e frutificar. No entanto, na poesia, essa proibição é superada: sílabas, metáforas e frases tornam-se algo que não eram (sementes, flores, frutos), sem deixar de ser o que são (recursos da língua). Esse efeito simultâneo de ser um e ser outro é algo próprio da linguagem poética:

> O poeta nomeia as coisas: estas são plumas, aquelas são pedras. E de súbito afirma: as pedras são plumas, isto é aquilo. Os elementos da imagem não perdem seu caráter concreto e singular: as pedras continuam sendo pedras, ásperas, duras, impenetráveis, amarelas de sol ou verdes de musgo: pedras pesadas. E as plumas, plumas: leves. A imagem resulta escandalosa porque desafia o princípio de contra- dição: o

> pesado é o leve. Ao enunciar a identidade dos contrários, atenta contra os fundamentos de nosso pensar. Portanto, a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do 'impossível verossímil' de Aristóteles (Paz, 1982, p. 120)

As sílabas, metáforas e frases, quando inseridas em um contexto de comunicação cotidiana, em que o conteúdo importa mais que a tessitura dos significantes, são limitadas pelas regras da língua que determinam o que deve ser omitido e o que deve ser obrigatoriamente expresso. Porém, quando esses mesmos elementos que compõem a linguagem cotidiana são desviados do propósito comunicacional, surge a possibilidade de aplicar-lhes novos significados. Trata-se de uma subversão dos desígnios instrumentais dos significantes. Essa subversão é atributo do que é chamado por Barthes de literatura. Ao descrever como essas unidades linguísticas florescem e frutificam, o poema remete ao processo de trapaça que a literatura efetua no seio da língua, para que ela "aflore":

> Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever. Nela viso, portanto, essencialmente, o texto, isto é, o tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua, e porque é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro. (Barthes, 1994, p. 16).

O afloramento da língua parte da memória na qual se fixam as raízes da escritura. A memória age no resgate dos textos do passado, cuja referência é basilar na construção de todo novo texto, segundo

os pressupostos de intertextualidade e interdiscursividade: "Sentindo a memória das raízes". Assim como as raízes do vegetal extraem da terra os nutrientes que o sustentam, o texto poético enraíza-se num espaço intertextual, extraindo sentidos de outros discursos e formando com eles um processo de diálogo: "[...] o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas de um outro texto". (Kristeva, 1974, p. 187).

O diálogo nunca se esgota, já que a cadeia de significantes não para de aumentar, o que inibe qualquer interpretação totalizadora – ou totalitarista. Não se pode chegar a uma interpretação definitiva de um texto, pois ele se situa numa rede em que surgem, sem cessar, novos textos que dialogam com ele e atribuem-lhe novos sentidos. Por isso, em "Poética Rural", a "escrita" é caracterizada como "enigmática". O sentido derradeiro do texto literário é inapreensível, pois "[...] a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa" (Barthes, 1994, p. 18). As tentativas de resolver o enigma do significado produzem resultados obscuros e provisórios. Mas é justamente nessa opacidade do texto literário que reside o gozo da leitura, pois a língua é opressora, fascista naquilo que obriga a dizer. A liberdade só pode se encontrar no logro da língua, que é a literatura. (Barthes, 1994).

Nos últimos versos, a camponesa conclui que sua poesia vem de um lugar inacessível a ela própria:

> saindo do fundo
> mais profundo do meu fundo
> tão fecundo
> dentro de mim.
> (Ribeiro, no prelo).

A repetição do termo "fundo", incluindo aí a paronomásia contida em profundo e em fecundo, produz a imagem da palavra, propagando pelo interior da escritora, num percurso tão distante e profundo que acaba por provocar ecos, tal qual por dutos subterrâneos

onde dormem as sementes dessa poética. A sílaba tônica dos vocábulos supracitados recai na vogal grave, fechada, velar e posterior /u/, cuja articulação cerrada evoca a sensação de obscuridade. É desse sulco na terra ou na língua que brotam as plantas e os poemas, extraindo sua seiva de um mais além – escuro, misterioso, profundo – para vivificar na folha, seja ela de verde plantação ou de papel para a escrita.

Considerações finais

A poesia ruralizada é expressão do caráter vivo da linguagem. A língua – palavra em estado de semente – precisa ser plantada em terra fértil para crescer e frutificar em forma de literatura. O sulco na terra com o arado é rastro do camponês, na plantação, assim como o sulco, no papel, com a escrita, é rastro do escritor. O rastro mostra a passagem de alguém, mas essa passagem só se atesta pela ausência. Se a plantação/escritura só se dá na ausência, não há como falar em escritura, sem pensar na falta da origem absoluta do sentido (Derrida, 1973, p. 80).

Assim, a voz lírica que semeia palavras e colhe poesia é mera cultivadora da linguagem. Ela não arroga para si a função de desvelar os significados dos signos. Pelo contrário, assume que sua escrita – mesmo que saída de seu interior – é enigmática. É na ausência de sentido absoluto que se constitui a poeticidade de sua plantação. Embora se reconheça como escritora, a camponesa/jardineira não se posiciona como uma autora que teria controle absoluto da origem e dos fins de seus poemas. A linguagem poética que dela brota vem de uma profundeza obscura, dando sinal do que há no interior da escritora, mas sem revelar-se plenamente.

Se, para Barthes (1994), a literatura define-se na metáfora da trapaça e do jogo no seio da língua, em "Poética Rural", Marilza Ribeiro define-a como palavra florida e frutificada, a partir da semente da língua. Os poetas jogam com as formas e os sentidos das

palavras, para libertarem-se das amarras impostas pela língua. Nos versos analisados, verifica-se que o jogo do eu lírico é a agricultura; é como atividade agrícola que se elabora – ou cultiva – a linguagem poética. Nessa perspectiva, o jogo é expresso nas imagens da plantação, como escritura; da camponesa/ jardineira, como poeta; e da colheita, como fruição.

Em "Poética Rural", o conceito de poeta coaduna com os pressupostos pós-estruturalistas que negam ao autor a potência sobre o texto, uma vez que o ato de cultivar difere do ato de criar. O cultivo da linguagem poética pressupõe a ideia de que a "palavra-semente" possui em si o potencial para crescer, independentemente da intervenção humana. Um agricultor, por mais que regue, adube e cuide para que sua plantação cresça saudável, não se autoproclama criador dos vegetais que colhe. De modo análogo, há nos versos de Marilza Ribeiro uma voz lírica que vê suas palavras plantadas ganharem corpo e forma, para além de seu controle, atestando a liberdade da palavra na poesia.

Referências

BARTHES, R. *Aula*. Traduzido por Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1994.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Traduzido por Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Traduzido por J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BARTHES, Roland. Uma problemática do sentido. Traduzido por Ivone Castilho Benedetti. In: Inéditos I: teoria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofre- nia.* Rio de janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, J. *Gramatologia.* Traduzido por Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.

KRISTEVA, J. Poesia e Negatividade. In: *Introdução à semanálise.* Traduzido por Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva: 1974.

PAZ, O. *O arco e a lira.* Traduzido por Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RIBEIRO, M. Poética Rural. (no prelo).

ENTRE A ARTE E O CORPO: UMA ANÁLISE REGENERATIVA DA POÉTICA DE LUCIENE CARVALHO

Jorge Augusto dos Santos Barbosa
Marinei Almeida

A pele literária de Luciene Carvalho

Luciene Josefa de Carvalho nasceu, em 1965, no Pantanal mato-grossense, ainda não dividido. Embora registrada como corumbaense, encontrou sua acolhida em terras cuiabanas, desde 1974, especificamente no bairro do Porto. Desde criança, destacou-se como declamadora e, por vocação, tornou-se poeta; é escritora e sua principal fonte de renda vem das vendas de seus livros. Além disso, atua como contista, performer, atriz e diretora cênica, formada pelo Curso Superior de Tecnologia em Teatro da Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT.

Luciene Carvalho, nome que assina suas produções, possui 15 obras publicadas: a coletânea *Devaneios poéticos* (1994), *Teia* (2000), *Caderno de Caligrafia* (2003), *Porto* (2005), *Cururu e Siriri do Rio Abaixo* (2007), a trilogia *Sumo de lascívia* (2007), *Aquelarre – ou livro de Madalena* (2007) e *Conta-Gotas* (2007), seu primeiro livro de prosa. Seguem-se: *Insânia* (2009), *Ladra de Flores* (2012), a cartilha educativa *Para Onde os Caminhos Levam?* (2012), *Dona* (2018), *Na pele* (2020), *Gula D'água* (2021), *Doze Contos - interpretando a miragem* (2021), sua segunda obra de prosa, e a mais recente, *Saranzal* (2024).

Em 2008, recebeu o título de cidadã mato-grossense; em 2015, foi empossada na 31ª cadeira da Academia Mato-grossense de Letras, tornando-se a primeira mulher preta imortalizada na instituição. Em 2021, foi homenageada como Mestra da Cultura pela Secretaria de Estado de Cultura, Esporte e Lazer – SECEL/MT,

por meio do projeto *Canção da Iniciação*. Nesse mesmo ano, lançou o álbum *Centelha*, que mistura seus poemas com som de *Hip Hop*.

Em março de 2023, promoveu a experiência imersiva *Poética do Cerrado: Imersão nos versos de Luciene Carvalho (2025)*[2], momento em que assina como diretora cênica do grupo *Trupe*. Ademais, transgride com a materialidade textual, porque seus poemas saltam das páginas e ocupam o cerrado, a cena teatral, os sentidos e as peles, tornando o espaço geográfico uma espécie de portal, para o que foi definido pela própria anfitriã como "Planeta da poesia". Em 30 de setembro de 2023, Luciene Carvalho se torna a primeira escritora negra no Brasil a assumir a presidência de uma Academia de Letras[3], conquista merecida por sua rica produção literária e artística.

Em janeiro de 2024, a autora organiza o segundo ato imersivo, o projeto *Arca*, inspirado na mitologia de Noé e na sabedoria ancestral do *I Ching*, que abrange as mutações contínuas no mundo físico e transcendental, guiadas pelas forças cósmicas *Yin* (feminino, passivo, terra) e *Yang* (masculino, ativo, céu). Os participantes se engajam na oralidade poética e na escrita criativa, simbolicamente desaguando os escritos no rio Cuiabá com destino a São Paulo, em formato de espetáculo. As experiências compartilhadas transformaram-se em varais de escritos, compondo o cenário e os elementos simbólicos do teatro.

Além disso, é fundamental destacar que este trabalho se propõe a aprofundar a discussão sobre a relação entre arte e corpo, sob as perspectivas literária, fisiológica e cultural. Trata-se

2 Luciene Carvalho ganha matéria no portal de notícias Mídia Ninja, fundado desde 2013, o veículo nas redes sociais ultrapassa os 8 milhões de seguidores, somente na rede social *Instagram* somam 4 milhões e 700 mil seguidores. Material disponível em: https://midianinja.org/luciene-carvalho-e-a-primeira-mulher-negra-no-brasil-a-assumir-a-presidencia-de-uma-academia-de-letras/. Acesso em 22 ago. de 2025.

3 O trabalho foi defendido em abril de 2025 pelo Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem – PPGEL/UFMT, sob orientação da Prof.ª Dr.ª Marinei Almeida.

de uma extensão de um dos capítulos da dissertação, *Por uma poética da pele: A Escrita Subcutânea de Luciene Carvalho* (2025) . O objetivo é compreender de que modo a corporeidade literária se entrelaça aos tecidos da pele, estabelecendo conexões que interpelam e inscrevem interioridade e exterioridade na linguagem textual. Nesse movimento, a eu-poética estilhaça em versos e estrofes fragmentos de uma "Eu" em suas estruturas, estilos e visualidades, refletindo a forma como o tecido tegumentar se associa à subjetividade e se manifesta em marcas, cicatrizes e queloides. De maneira análoga, a autoria não se dissocia de suas camadas e subcamadas teciduais, revelando-se em cada partícula da escrita.

Cabe ressaltar que este texto não se apresenta como uma introdução ao conceito de *Escrita Subcutânea*, mas como um prólogo, uma preparação do terreno que tensiona uma chave de leitura para a poética contemporânea, tomando como referência os atravessamentos visíveis (epiderme), estruturais (derme) e psicossociais (hipoderme). A expressão *subcutânea* se delineia na leitura estético-conceitual de Luciene Carvalho como um olhar subjetivo, sensível e tátil, que inscreve a escrita na pele e a faz reverberar no texto, em movimento espiralado no espaço e no tempo.

A pele como inscrição do corpo

A pele é a forma do corpo. O estudo da corporeidade, como veículo de expressão literária, envolve uma discussão ampla e multifacetada sobre a estética da arte, da cultura, da performance, do gênero e do poder, abrangendo também áreas, como a psicanálise, a anatomia, as análises do espaço urbano, social e geográfico, entre outras que orbitam em torno das imagens corporais. Diante dessas reflexões, concentramos nosso foco no campo da arte e em alguns de seus entrelaçamentos, conforme alude o filósofo Jeudy (2002, p. 21) em suas páginas introdutórias: "[...] imaginar o corpo como objeto de arte é tê-lo por morto, crendo em sua transfiguração. Quando tomo o corpo do Outro como objeto de arte — ainda que

não o coloque a par — não o condeno à morte; delibero sobre sua morte e o imortalizo".

Na arte, o corpo assume uma condição de objeto de desejo, ligado a concepções libidinais. Nesse contexto, um ideal de "beleza" confere à representação física um caráter imortal, resultando em um estado estético associado à sublimação do desejo sexual, ocasião em que o(a) sujeito(a) consegue controlar seus impulsos e sua desordem por meio das experiências cotidianas. É no encontro entre a arte e a vida cotidiana que essa entidade se transforma em "energia instintiva" por meio do processo estético, considerando as "[...] imagens corporais que, na nossa própria vida, não deixam de restituir às representações artísticas do corpo seu poder visionário e alucinatório" (Jeudy, 2002, p. 25).

É no espaço da inquietação ou da "falta" que o corpo se inscreve como estado arbitrário da "não realização" do desejo na arte, sempre à beira de uma ilusão, no limiar de um real que se desfaz no tempo e no espaço da linguagem. Para Jeudy (2002), se o corpo não for representado como objeto, corre o risco do "desaparecimento"; por isso, é no duplo espaço-tempo da linguagem que encontra sua referência, na metáfora da "estátua" em que o filósofo vislumbra uma eternidade corpórea, um "lugar-texto" de transfiguração. O jogo de comparações se estende como um paradoxo da percepção estética na experiência da criação artística "[...] entre a intenção e o incidente. Ora, esse jogo faz surgir uma crença, no mínimo, estranha: graças aos encantos da exibição, o olhar do Outro talvez conduza à passagem da imagem corporal ao corpo em si" (Jeudy, 2002, p. 40).

A percepção é sempre influenciada pelo olhar de quem a observa. Jeudy (2002) propõe analisar o corpo como um "quadro artístico vivo", cuja representação é moldada pela subjetividade de outrem, e essa corpulência é percebida por meio de valores estéticos que variam, podendo ser considerada bela por algumas pessoas e estranha, ou feia, por outras. Além disso, o corpo pode ser visto como uma "escultura" que incorpora um ideal de beleza padrão,

sugerindo uma identificação imaginária clássica ou heroica; essa dinâmica permite a suspensão do tempo do momento, ao capturar emoções, sentimentos e expressões que são filtradas pela visão de quem observa, uma perspectiva que nem sempre corresponde à realidade. Ao incluir a ideia de "sentir o outro", muitas vezes, surgem estereótipos e julgamentos que precedem, "[...] como se os sinais exibidos por nosso corpo esboçassem para os olhos do Outro uma progressão do sentido que não nos convém. Nenhuma pessoa está verdadeiramente satisfeita com a imagem que os outros têm dela" (Jeudy, 2002, p. 42).

Desse modo, "[...] o enquadramento supõe a reversibilidade dos olhares: eu olho o outro dentro de sua moldura, e o outro me olha como uma pintura ou uma fotografia" (Jeudy, 2002, p. 49). Um jogo de máscaras se estabelece nesse introito, conferindo e determinando aproximações e distanciamentos: aquilo que deveria ser moldado e o que acabaria se degradando, ao longo do tempo. Esse jogo preserva a superfície dos quadros e das fotografias, ao mesmo tempo em que desconsidera suas bordas; trata-se, então, de um corpo imaginado, representado e deformado. Basta olharmos para a contemporaneidade, especialmente para as estátuas erguidas, em praças públicas e os homens homenageados, nos nomes das ruas, espaços nos quais a tirania ocupa um centro reverente, enquanto os corpos subalternos permanecem esquecidos, apagados, escorrendo pelas vielas do tempo que não os registraram.

O espelho pressupõe uma reflexão, a imagem é uma vertigem que desestrutura o fixo, quando o(a) "Eu" se vê diante de seu reflexo, torna-se artista, espectador e modelo de um todo, transmuta-se em unicidade, concomitantemente, em uma ótica que ilude e deslumbra a miragem do observado. Portanto, "[...] aprende-se a jogar com as imagens de seu próprio corpo, tornando-se o corpo do Outro por efeito de decomposição da imagem" (Jeudy, 2002, p. 53); dessa forma, verifica-se a presença de imagens irresponsáveis que não se apreendem, dado que "[...] elas surgem quando não as esperamos e

nos arrastam na vertigem de uma epifania do corpo" (Jeudy, 2002, p. 53). Isso se dá independentemente das representações, considerando a multiplicidade de efeitos e o caráter mórbido que a concretiza, do pressuposto erótico, de um "voyeurismo" violento; para além das máscaras que cobrem o rosto que se distancia da realidade, revela-se um corpo "autorretratado" em imagens corporais que não escondem cicatrizes, queloides e marcas profundas, as quais a miragem tenta disfarçar na ilusão de ser Outro, senão um(a) "Eu" ferido(a) ou objetificado(a) na parede da experiência estética.

"O corpo do Outro é um produto cultural, assim como qualquer objeto. O que chamamos de integração cultural não é senão uma forma de assimilar o corpo como mercadoria cultural" (Jeudy, 2002, p. 76). Em outras palavras, esse princípio de idealização é regido pela escolha ou exclusão do que se esculpe, desse modo, a arte ocupa um lugar de referência, mas também de potência denunciativa. Por exemplo, o corpo negro, circunscrito a uma cultura racista, sofre pela assimilação que a dicotomia branca impõe, distanciando-o do humano, visão que impera como soberana na sociedade; de modo igual, o corpo feminino é importunado pelo machismo, sexismo e violência de gênero, sendo considerado inferior em algumas culturas, especialmente nas ocidentais; similarmente, a intersexualidade é regulada pela clínica, ou abordada na literatura como uma forma de mitologia, manifestando-se em cortes literais e simbólicos. Por fim, Jeudy (2002) discorre de maneira interessante que a arte busca um "corpo perdido", no qual "[...] fazer arte é redescobrir seu corpo[...]", esse que foi e é apagado, desmembrado ao longo dos séculos por seus algozes, não retratado na narrativa histórica, e, quando o feito é distanciado de sua originalidade, desintegrando-se da essência de povo, língua, cultura, identidade e saber.

A redescoberta do corpo se revela em sua superfície, visto que é na pele que estabelece o primeiro contato, tanto visual quanto tátil. Jeudy afirma que a tecitura "[...] aparece como uma superfície com textura singular, variantes de cor e como um conjunto de fragmentos

que se harmonizam com as diferentes formas do corpo" (2002, p. 83). É na ruptura dessa camada que a potencialidade artística se expressa, ganhando novas formas; além de atuar como mediadora, a pele "[...] no dia a dia, é mais uma superfície de auto-inscrição, como um texto particular, pois é o único capaz de produzir odores, sons e incitar o toque" (Jeudy, 2002, p. 84). Sendo assim, a criação de uma estética, especialmente a literária, está intimamente ligada aos odores, sons e sentimentos, às camadas de uma pele que se entrelaça com o processo criativo, o tegumento sente toda a efervescência, o despertar febril do corpo, alimentando o desejo de escrever e de tatuar o texto com palavras-sentidos que escapam da linguagem, mas que dão vida a uma corporeidade.

Entre o visível e o invisível do texto

Retomamos a primeira afirmação deste estudo: "a pele é a forma do corpo", porque "[...] ela transforma o corpo-objeto em corpo-texto" (Jeudy, 2002, p. 84). A mão que escreve contém uma impressão digital única e irrepetível; mesmo em gêmeos univitelinos, que têm DNA idêntico, as microvilosidades da derme-epiderme garantem uma exclusividade que não pode ser reproduzida. Dessarte, a pele não revela apenas uma singularidade tátil, mas também se transfigura em "mapa" que explora os relevos e as formas do corpo, analogamente, a escrita se autoinscreve de forma visível, profunda e oculta. É no paradoxo e na ambiguidade tegumentar que lemos o poema "Queloide", de *Ladra de flores* (2012), de Luciene Carvalho:

Percorri minha pele
em certa madrugada
buscando a marca,
cicatriz do havido...
Descobri que o corte
mais profundo
se manterá p'ro mundo escondido.

(Carvalho, 2012, p. 46).

O queloide representa a tentativa da pele em se regenerar num novo tecido, para cicatrizar e curar o machucado, no entanto, ele ultrapassa os limites do ferimento, formando uma camada excessiva ou anormal, que pode causar dor, vermelhidão e inflamação. Além disso, questões psicológicas podem surgir, devido ao impacto estético, uma vez que seu desenvolvimento está associado a fatores bioquímicos, histológicos e genéticos. O tratamento abrange terapias invasivas, incluindo "[...] cirurgia, crioterapia, radioterapia, injeção intralesional [...] e laserterapia. Há também opções não invasivas, como o uso de roupas de pressão, fisioterapia, placas de silicone e extrato de cebola", conforme Barros *et al.* (2023, p. 2).

O poema é econômico nas palavras, mas rico em imagens corporais, com versos curtos, cada estrofe apresentando uma progressão simbólica que convida o(a) leitor(a) a pausas reflexivas, permitindo uma meditação sobre o tom e o ritmo que o embalam. A eu-poética se insere como uma voz introspectiva, sensível ao mundo, que, ao "percorrer" sua própria pele marcada, reforça, pelo uso do pronome pessoal "minha", um caráter individual e intimista. Destaca-se a palavra "madrugada", associada ao silêncio, a um período em que as máquinas se calam, criando um ambiente propício à imaginação, à autoanálise, e é, nesse intervalo, que ocorre a "busca" por memórias e sentimentos latentes durante o dia. Essa fragilidade emocional conecta-se à transitoriedade de uma madrugada melancólica que se situa entre a luz do dia e a escuridão da noite.

A “marca” e a “cicatriz do havido” simbolizam experiências dolorosas que nos moldam, sendo registros silenciosos do que foi vivido, embora possam parecer insignificantes à superfície; tal qual um “corte” que aparenta ser raso, marcas que se tornam mais reveladoras, quando examinadas de perto, expondo camadas ocultas de traumas e de memórias arquivadas. A introspecção atua tal uma lupa, desvelando as profundezas em que a dor persiste viva e pulsante, mesmo invisível ao olhar externo. Essa dualidade evidencia que a cicatrização não se limita ao corpo físico; ela se aloja na alma e carrega significados intransferíveis, protegidos pela subjetividade e pela impossibilidade de ser completamente traduzida. Nesse contexto, Jeudy (2002) aponta que:

> A pele já é escrita. Seus traços, suas marcas, suas cicatrizes, suas rugas tanto são sinais visíveis e palpáveis que revelam toda a ambigüidade da apercepção do corpo. Morto ou envelhecido, o corpo não se torna por isso mais feio; é a escrita natural da pele que confere a possibilidade de uma estetização que o tempo não saberia destruir. A cicatriz pode ser um elemento de horror ou uma marca de honra. Na maior parte das vezes, ela inspira uma estética da visão apenas em uma relação amorosa, quando não é mais percebida como um machucado. É o olhar do Outro que tira da cicatriz sua monstruosidade aparente (Jeudy, 2002, p. 85).

A eu-poética de Luciene Carvalho, embora tente ocultar os cortes físicos, ou emocionais, relata que eles já se expandiram, deixando seus calombos. A regeneração da pele surge comprometida, registrada no “queloide” de seu texto, porque “já é escrita”, uma vez que a escrita não apenas narra, mas constitui uma memória que ultrapassa a superfície, alcançando o tecido subcutâneo, no qual se integra com novos acúmulos e reservas, reorganizando o corpo em

sua totalidade. É por intermédio do corte na pele que o corpo se torna um território conhecido, um espaço de exame e de interpretação.

A tese do De Oliveira[4] (2014) traz uma discussão acerca da frase "[...] inventar uma pele para tudo", do artista plástico, dramaturgo, ensaísta e escritor brasileiro Nuno Ramos. Seu trabalho, com projeção internacional, expressa-se, de forma híbrida, misturando formas visuais, orais, sonoras, paisagísticas e escritas, por meio de instalações, performances, peças que investigam a experiência artística contemporânea em relação às temáticas políticas, sociais e culturais iminentes. O estudioso delineia que "[...] ao inventar uma pele para tudo, ao não conseguir passar da pele, chegamos à pele das imagens, às suas texturas, as quais nos permitem elaborar um movimento contínuo que implica na passagem dos signos sensíveis manifestos em um cachorro morto e em um tronco de árvore" (De Oliveira, 2014, p. 122-123). A delimitação do autor se restringe a uma pele que está ligada à leitura de uma "textura da animalidade", que escapa da "epiderme física", da superfície, isto é, referindo-se ao simulacro entre o "corpo anatômico" e o "corpo desfigurado".

A "animalidade" em Nuno Ramos acessa o sensível tátil conectado à natureza, às raízes, às decomposições, às poeiras literárias e mitológicas, no sentido de que a materialidade vem e se dilui numa fonte telúrica. Por sua vez, em "Queloide", temos um tegumento

4 O título da tese de De Oliveira (2014) é: "Inventar uma pele para tudo": Texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (Uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille). O pesquisador aborda a pele como temática central e norteadora nas obras de Nuno Ramos, especialmente a partir da frase supracitada, presente no livro Cujo (1993) do artista, com um olhar voltado para a produção que: "[...] na sua incursão por tegumentos, dermes, camadas, materiais precários e viscosos, textos, enfim, superfícies dotadas de texturas, cuja força orgânica merece ser discutida nos limites do excesso. Nesses limites, encontramos obras que resistem sob a forma de projetos, isto é, que permanecem naquilo que não foi realizado" (De Oliveira, 2014, p. 15). O que esses autores que estudaram a temática do corpo têm chamado de "aquilo" ou "naquilo" é o que estamos definindo como subcutaneidade, um entre-lugar intrínseco e profundo do "Ser", onde estão guardadas ou armazenadas a materialidade e a essência poética.

relacionado à subjetividade, a uma psique, um lugar fisiológico que aparece primeiro, nas tessituras, depois, em performances, peças, gêneros musicais e instalações. A obra literária sofre um impacto direto e estilhaça suas substâncias em outras formas, aproximando-se das veias, dos nervos e do ventre. Em outra expressão, o corpo poético *subcutâneo* de Luciene Carvalho "chega na pele das imagens", contudo, as imagéticas o atravessam, fazendo com que seu espiral estético se assemelhe à dupla hélice da molécula de DNA, refletindo uma transitoriedade literária e uma voz local, atenta da janela do bairro do Porto, que se abre para o mundo.

Bavcar[5] (2003, p. 178) observa corpos feridos ou deficientes como o "[...] espelho partido da história", um reflexo velado, fragmentado da consciência e da realidade física, nos ambientes de guerra, em que "[...] as torturas exemplares assinalam a dupla marca do mestre sobre os subalternos, ou seja, a posse absoluta do corpo de outrem e de sua vida". A pele, portanto, emerge como agente social e simbólico em diversos clássicos mitológicos, por exemplo, para os hebreus, as marcas na epiderme representavam um castigo divino, simbolizando o pecado; os infectados pela hanseníase eram vistos como "imundos" e, consequentemente, isolados da sociedade. Um outro exemplo é o reconhecimento de Ulisses, por sua cicatriz na coxa, que não apenas interrompe o enredo homérico, tal qual gera uma tensão na descoberta de sua ama Euricleia, durante o lava-pés, criando uma digressão para o plano da memória e da consciência da personagem. De forma similar, Orestes é reconhecido por sua irmã Electra, por uma cicatriz na testa. Outrossim, durante a Inquisição,

5 Fotógrafo esloveno, deficiente visual desde os 11 anos, suas discussões giram em torno da dialética do visível e do invisível. Doutor em Filosofia Estética pela Universidade de Paris, observa a relação entre corpo e arte essencialmente sob uma perspectiva utópica de resistência, além disso, investiga o corpo ferido, ocultado por simulacros que cercam a figura do deficiente, enfatizando uma limitação vista como incapacidade e deformidade, que transforma seres humanos em máquinas, ao considerar essa condição como uma simbiose moderna, envolvendo biotecnologia e "próteses".

a cor da pele passou a ser considerada um fator de purificação, resultando na perseguição, tortura e assassinato de negros e pardos pela Igreja Católica. Assim, o tecido tegumentar tem sido uma trama rica em significados e realidades, ao longo da história.

"Se ousamos dizer *inválidos de guerra*, por que não deveríamos usar expressões como *inválidos do progresso* ou *inválidos da industrialização*, da *alimentação*, em vez de *vítimas de fome*?", conforme Bavcar (2003, p. 183). O questionamento nos direciona às consequências sociais e econômicas presentes nas grandes estruturas dos processos de industrialização, e a proposição remete às dimensões negativas desses processos em nome do "progresso", e, nesse ensejo, muitas vezes, o bem-estar das pessoas é negligenciado. Refletir sobre a fome, ou outras questões socioambientais não se resume a preocupar-se apenas com necessidades básicas não atendidas, mas, sim, a considerar resultados de sistemas baseados em falhas que, igual à guerra, podem causar injustiças, sofrimento e perseguição. A ênfase aqui é reconhecer que o avanço social, que confere poder a um grupo específico, não é universalmente benéfico, gerando uma certa "invalidez" para aqueles que não se beneficiam desse progresso.

Revisitamos essas incursões, para que nos apropriemos do passeio tátil e tridimensional que o filósofo traça, quando comenta: "[...] minhas imagens existem para mim na medida em que existem para os outros. Realizando a síntese entre a palavra e a imagem, quem me descreve minhas fotos põe uma palavra sobre o que mostro [...]" (Bavcar, 2003, p. 187). As lentes de sua câmera operam como sua visão, abrindo para o mundo a possibilidade de luz, em meio à escuridão; seu contato com o externo se realiza pelo tato, na aproximação entre fotografia e percepção, inserindo-se no mundo na "síntese entre palavra e imagem", um elo disponível a todos, em nuances distintas, nas quais o objeto se funde com a materialidade corporal pelo canal tegumentar. Dessa maneira, o estudioso acrescenta que:

> É a idéia do deficiente como destino comum de todos nós que nos permite pensar de outro modo o corpo e ver nele também um reflexo inédito da história. O corpo pode tornar-se assim o espaço utópico mais imediato, isto é, o substrato material e incontornável dos nossos sonhos. Partindo de uma idéia nova do corpo como condição material de nossa liberdade, podemos conservar a subjetividade contra a mecanização das funções corporais e, principalmente, contra a robotização de nosso espírito (Bavcar, 2003, p. 189).

No reflexo das lentes de Bavcar (2003), introduzimos uma nova camada à *Escrita Subcutânea* e seu volume textual. A autoria estabelece uma relação íntima com o texto, tocando o(a) leitor(a) pela infinitude do tempo e do espaço, dado que um livro pode ser lido em diferentes partes do mundo e, mesmo a milhares de quilômetros de distância, a presença do(a) autor(a) se faz sentir na construção de imagéticas visuais, simbólicas, corporais etc. Nesse limiar, o corpo estranho acessa uma *subcutaneidade* comum a todos(as), promovendo uma nidificação com o objeto desconhecido; esse processo realça que, ao perfurar a pele do outro(a), o texto também se deixa atravessar, gerando uma miríade de inferências, associações, alusões, metáforas e interpretações que fluem no contágio do tato, registrando as experiências do(a) autor(a) e do(a) leitor(a) no reconhecimento ou distanciamento do enredo.

O *corpo subcutâneo* reside em estreita interconexão com o "corpo deficiente", ambos reluzindo a ausência que se manifesta nas esferas física e mental. A cada trauma, corte ou ferimento, ocorre uma regeneração celular, a pele se renova para processar os tecidos mortos que se acumulam no invisível do "Ser", transcendendo em queloides, enquanto cria uma nova camada e adiciona tonalidades à tessitura. A literatura se afirma pelo revestimento do texto que a sustenta, na sutil

gestão da palavra-imagem, na "escuridão" tridimensional do maior órgão do corpo humano, que envolve e reveste os outros sentidos.

O *corpo subcutâneo*

Em "Queloide", a voz poética revela as marcas invisíveis que permanecem ocultas em nosso inconsciente, enquanto em "Tatuagem", de *Teia* (2000), a consciência se imprime de forma intencional, gravada na pele como "lembranças". No espaço deixado pela agulha, refletimos sobre o corpo poético de Luciene Carvalho e suas modificações:

> Cuidarei para que nada se revele
> Nem temores, nem expectativas
> Só esse mar de lembranças
> Tatuado em minha pele.
> Difícil ocultar.
> (Carvalho, 2000, p. 55).

O quinteto caracteriza-se por uma métrica livre, entrelaçando imagens corporais e metáforas; desde o título, a mensagem ganha intensidade pela utilização de palavras carregadas de lirismo, profundidade e potência. O termo "tatuagem" retrata uma história multifacetada, por exemplo, no Antigo Egito, mulheres marcaram intencionalmente seus corpos por diversas razões, incluindo referências religiosas, nas quais essas marcas eram vistas como amuletos de proteção e formas de conexão com os deuses. Ademais, registros sugerem que as tatuagens também eram comuns entre mulheres de classes menos favorecidas, como bailarinas, musicistas e prostitutas; apesar das controvérsias históricas sobre o tema, é evidente que essa prática atravessou os séculos, mantendo sua relevância cultural, identitária e simbólica, ainda que sua interpretação varie de acordo com cada período.

Carneiro (2018) discorre que, na Idade Média, a Igreja Católica proibia a tatuagem como um preceito de pecado, interpretando-a:

> [...] o ato deliberado de provocar no corpo qualquer ação que o machuque como uma violação à carne do próprio Cristo (apesar de ser importante mencionar as práticas cristãs que provocam dor para expurgar algum pecado, como a prática da penitência). Essa crença entende o corpo como imagem e semelhança de uma forma divina, assim, nada deve ser feito para afastá-lo de seu desenho original, ou seja, aquele que se apresenta ao nascimento (Carneiro, 2018, p. 45).

A marca, até então permanente, era vista como uma profanação da imagem símil ao divino, afastando o sujeito de um corpo que deveria ser puro, perfeito e sacralizado. Durante o regime nazista, as tatuagens foram utilizadas como instrumento de controle e desumanização, especialmente em campos de concentração, pois os(as) prisioneiros(as) eram sinalizados(as) com números de identificação tatuados na pele. A prática visava catalogá-los(as) e exercer o controle físico, e, também, um domínio psicológico, transformando corpos vivos em números opressores do Holocausto.

Durante a colonização do Brasil por Portugal, as tatuagens foram empregadas como "selos", nos corpos de colonizados, marcas que reafirmaram o caráter exploratório, desumano e violento do período escravocrata: "[...] marcados em suas peles, reafirmando o seu caráter de mercadorias, aproximando-os ainda mais da condição dos animais" (Carneiro, 2018, p. 54). Na década de 1990, a criminalística traçou relações entre tatuagens, corpos e crimes, e, nesse contexto, associava-se à tatuagem uma suposta "irracionalidade" e "bestialidade" dos(as) infratores(as), "[...] suas observações consistiam em estabelecer conexões entre os crimes cometidos pelos acusados e as tatuagens que possuíam, insinuando

erroneamente que a prática da tatuagem era comum entre criminosos [...]" (Carneiro, 2018, p. 55).

Portanto, esses saltos históricos evidenciam múltiplos significados atribuídos à tatuagem; tais reflexões se projetam à dimensão externa acionada pelo poema de Luciene Carvalho, cujo título expressa uma sobreposição de camadas simbólicas. Voltamos, então, à interioridade dos versos, nos quais o corpo tatuado se torna metáfora de histórias, resistências e identidades.

No primeiro verso, "cuidarei para que nada se revele", a voz poética exterioriza uma preocupação em manter um estado de vigilância sobre os sinais que possam surgir; nesse esforço, ressoa uma intenção clara de preservar algo que não pode ser "revelado". O uso do verbo flexionado no futuro do presente propõe um espaço temporal de breve pausa, permitindo que o "nada" se modifique nas adjetivações do segundo verso, " nem temores, nem expectativas". Essa escolha infunde uma dialética entre o caos e o êxtase, na qual a eu-poética parece resguardar-se, receando os sentimentos que podem emergir, sejam eles de dor ou de desilusão, nesse caso, a "expectativa" reporta um elemento irônico: ao mesmo tempo em que pode se concretizar, também pode levar à frustração. Assim, nos dois primeiros versos, percebemos um conflito interno da eu-poética entre as emoções despertadas por algum sentimento e o que está prestes a ser desvelado.

O verso três, "só esse mar de lembranças", ancora-se na profundidade marítima, no vasto cenário em que as "lembranças" navegam, guiadas entre calmarias e tempestades do curso da vida. A memória confere à trajetória um *status* de visitação, traçando grafismos e permanências, mesmo que breves, ou turvas; em primeiro lugar, revisitamos a bordo do barco da anamnese, momentos felizes e tristes de nossas existências; em segundo lugar, essas recordações podem ser expressas nas mais diversas formas de arte; em terceiro lugar, essas memórias permanecem em nós e nos outros, seja por meio de um contato direto ou indireto, visto que, enquanto houver

uma tecitura corpórea que nos rememora, seremos lembrados(as) na imensidão da subjetividade de outrem.

O quarto verso, "tatuado em minha pele", reafirma a ideia de permanência, vez que, para que algo seja tatuado, uma agulha atravessa a epiderme, atinge a derme e deposita o pigmento, a cerca de dois milímetros de profundidade. Essa camada, por sua estabilidade, retém a tinta e evita sua dispersão para outras áreas, durante o procedimento, macrófagos dérmicos[6] fagocitam o pigmento, ativados pelo sistema imunológico, desencadeando a cicatrização, que passa pelos estágios de hemostasia, inflamação, proliferação e maturação. A agulha, tal um corpo estranho, penetra na pele, o organismo tenta "expelir" a pigmentação durante a regeneração, todavia, as células fagocíticas sofrem apoptose, ou seja, uma "morte programada" (Harris, 2016, p. 195), permitindo que os pigmentos permaneçam na derme sem substituições.

A eu-poética confirma uma literalidade tegumentar, mas, conjuntamente, assume o papel de tatuadora de suas emoções, gravando no texto-pele memórias com "cuidado" de não expor questões "ocultas". Afinal, uma vez escritas, essas marcas tornam-se "difíceis" de apagar, potencializando a ideia do último verso, a ressaltar a dificuldade de esconder completamente quem somos, em razão das experiências que moldam nossa essência. A tatuagem, como metáfora das lembranças, alude que, mesmo ao tentar ignorar vivências, elas se integram de forma intrínseca a nós. No campo literário, a dinâmica da remoção, tal como ocorre na terapia a laser, torna-se ainda mais complexa, pois uma vez escrito, o que se narra já está em circularidade, e, ainda que possua elementos de verossimilhança, traz consigo o risco de expor o íntimo e todas as complicações éticas que surgem, ao trazer o outro para dentro do texto.

A inscrição do texto no corpo, em formato de tatuagem, é uma das interações mencionadas por Jeudy (2002), quando referida

6 Células regenerativas, conforme Harris (2016, p. 194).

ao ato de retirar o "corpo-objeto" desse lugar de objetivação para transformá-lo em tessitura. O filósofo reflete que "[...] se a tatuagem ou a escarificação se mostram com o prazer de um desafio lançado aos olhos de todos, a cicatriz se esconde como um sinal indelével de uma degradação física" (Jeudy, 2002, p. 85). Esse movimento é percorrido pela eu-poética de Luciene Carvalho em "Queloide"; mesmo que a cicatriz apareça em proporções anormais; o "oculto" da materialidade poética pode ser interpretado, a partir de um olhar mais próximo, porém, existem códigos e cifras que pertencem à estrutura substancial da poeta e devem ser considerados, independentemente da análise. Doravante, em "Tatuagem", ainda que se tente "ocultar" a marca do invisível, ela permanece grafada na epiderme do corpo poético: está dita, posta e tatuada com e em palavras. Nesse ínterim,

> As práticas rituais das sociedades primitivas, da tatuagem às escarificações, tornam-se referências obrigatórias às exibições próprias dos sacrifícios contemporâneos. A vantagem de uma semelhante analogia é mostrar como o corpo, enquanto *médium* de todos os tempos e de todas as culturas, transcende o poder da mediatização e se impõe como mito das origens de qualquer forma de expressão estética. A escrita do corpo simboliza passagem da natureza à cultura, mas oferece também a prova do enraizamento da cultura na natureza. Podemos emprestar às diferentes marcações do corpo um sentido determinante, revelando como os sinais requeridos correspondem a códigos, e essa interpretação retrospectiva responde a projeções semânticas que vêm legitimar; por distinção e por comparação, as práticas contemporâneas do uso artístico do corpo (Jeudy, 2002, p. 92-93).

Posto isso, as imagens corporais contemporâneas refletem tanto a continuidade quanto as transformações das marcas e dos corpos, ao longo da história, transpassando a corporeidade anatômica,

desfigurada, ferida e deficiente, expressas em práticas sociais, até chegarem ao *corpo subcutâneo* que aqui introduzimos. Os conceitos de tatuagem se mostram eficazes, na construção de uma estética artística, com o corpo marcado, articulando referências que dialogam entre obras literárias e os "mitos das origens".

A *Escrita Subcutânea* é essa "escrita do corpo", pois organiza o fluxo entre a natureza e a cultura e vice-versa, marcando a pele do texto com significados profundos, nos quais o corpo é geralmente percebido por meio de seu tegumento. Nesse processo de troca tecidual, ocorre uma implosão do externo para o interno, reflexo da exposição da epiderme, do reconhecimento da transitoriedade da derme e do armazenamento da hipoderme. No atual entrelaçamento entre arte e corpo, emerge uma regeneração da *subcutaneidade* que dialoga com a memória, possibilitando novas formas de interseccionar escrita, poeta e obra, enquanto demarcam um espaço-tempo, uma identidade e uma cor.

Considerações finais

As reflexões realizadas apontam que, na obra de Luciene Carvalho, a relação entre arte e corpo se materializa de modo singular na pele, compreendida como espaço de inscrição simbólica, subjetiva e estética. Os poemas "Queloide" e "Tatuagem" instauram, desde os títulos, uma leitura ancorada no corpo, seja pela cicatriz que resiste como marca de má regeneração, seja pela tatuagem que se fixa como inscrição cultural. Ambos evidenciam a tensão entre o que se busca ocultar e o que se revela, situando a superfície cutânea como fronteira entre exterioridade e interioridade, entre experiência vivida e subjetividade construída.

Nessa perspectiva, o *corpo subcutâneo* foi apresentado como possibilidade interpretativa, entendido como dimensão que ultrapassa a superfície e se mantém em constante regeneração. Mais do que

recurso metafórico, trata-se de uma chave de leitura que considera a pele como agente estético e crítico, articulando linguagem, percepção e memória. O corpo, nesse atravessamento, deixa de ser apenas representação, para constituir-se em instância de criação, resistência e presentificação da experiência.

Essa abordagem contribui para pensar a literatura, a partir de uma sensibilidade que integra memória, raça e gênero. A pele, como maior órgão humano e receptáculo das marcas do tempo, torna-se também narrativa e arquivo, convocando leituras que valorizam, tanto sua dimensão tátil quanto simbólica. O texto, nesse horizonte, coloca-se como prólogo para investigações futuras, nas quais o *corpo subcutâneo* poderá ser explorado em maior profundidade, ampliando os debates sobre a poética contemporânea brasileira e seus modos de inscrever a experiência na linguagem.

Referências

BARROS, Luiz Fernando Lima et al. Tratamento de queloides e cicatrizes hipertróficas: Uma revisão descritiva. *Revista Brasileira de Cirurgia Plástica, v. 38, p. e0749, 2023.* Disponível em: https://www.scielo.br/j/rbcp/a/Gn5VLhKrQt8RWpt78b9y97Q/. Acesso em 20 de set. de 2025.

BAVCAR, Evgen. O corpo, espelho partido da história. Tradução de Paulo Neves. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo.* São Paulo - SP: Companhia das Letras, 2003. p. 175-190.

CARNEIRO, Jessica Torquato. *Tatuagens literárias: o corpo como suporte para o texto poético.* Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 2018. Disponível em: https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/14992. Acesso 16 de set. de 2025.

CARVALHO, Luciene. *Teia*. [s.n.]. Cuiabá - MT: Rodrigo Fontanelle, 2000.

CARVALHO, Luciene. *Ladra de Flores.* Cuiabá - MT**:** Carlini & Caniato editorial, 2012.

DE OLIVEIRA, Eduardo Jorge. "*Inventar uma pele para tudo": texturas da animalidade na literatura e nas artes visuais (uma incursão na obra de Nuno Ramos a partir de Georges Bataille)*. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG, 2014. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/ECAP-9HXHBP. Acesso em 08 de nov. de 2024.

HARRIS, Maria Inês N. de Camargo. *Pele: Do nascimento à maturidade.* São Paulo – SP: Editora Senac São Paulo, 2016.

JEUDY, Henri-Pierre. *O Corpo como Objeto de Arte.* São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CONFIGURAÇÕES DO CORPO EM *NOJO* (2020), DE DIVANIZE CARBONIERI

Adriana Lins Precioso
Aline Cardoso Mota de Assis

Introdução

Os padrões de beleza relacionados diretamente aos corpos femininos se alteram, de acordo com os anos, e sua potência corrosiva ganha novas camadas, à medida que avançamos contra as raízes mais profundas do patriarcado. Naomi Wolf, em seu clássico, *O mito da beleza* (1992), já anunciou: "A 'beleza' não é universal, nem imutável, embora o mundo ocidental finja que todos os ideais de beleza feminina se originam de uma Mulher Ideal Platônica." (1992, p. 15). Todavia, no contexto atual, os impactos das mídias digitais e o avanço das mídias sociais ignoram esses estudos e ainda ditam fortemente como deve ser o corpo de uma mulher considerada bonita, ou aceitável, dentro do padrão de beleza estabelecido. Da mesma forma, ainda paira sobre os leitores ingênuos o "único modelo padrão" para se fazer literatura, com uma série de regras e temáticas pré-concebidas para a realização de uma boa obra literária.

A literatura de autoria feminina, no Brasil, é ainda um espaço novo, tanto para a crítica quanto para a teoria e para a própria literatura. O avanço das conquistas do Feminismo brasileiro ainda está ligado ao que Zolin (2009, p. 106) destaca, que é o direito de falar, o qual está subordinado ao lugar social ocupado, marcado por gênero, classe e raça. Temos vários avanços nessa direção, quando pensamos na produção de literatura feminina negra e indígena, por exemplo, entretanto os espaços de prestígio e privilégio ainda se configuram no cânone tradicional que implica as categorias do masculino, branco, heterossexual, casado, abastado e cristão.

Ao se opor a esse projeto do cânone universal já consagrado, tanto a literatura pós-moderna quanto a literatura de autoria feminina, desafiam os padrões instituídos no imaginário do leitor de como devem ser as "belas artes". Desse modo, forma e conteúdo sofrem alterações e são questionados em sua estética na qual evidencia-se o corpo, seja ele, feminino ou o do texto.

Dessa maneira, o presente recorte tem como objetivo abordar as configurações do corpo feminino e do corpo do texto, pelo viés de um processo de desconstrução dos valores estabelecidos, por meio da crítica instaurada pela pós-modernidade, no controle desses dois tipos de corpos. Para isso, utilizarmos a obra *Nojo* (2020), da escritora Divanize Carbonieri.

O contexto pós-moderno

Para Eagleton (1998, p. 7), o pós-modernismo é uma forma de cultura contemporânea. Já a "pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação." Há, portanto, um processo questionador a respeito das bases filosóficas e culturais que sustentaram os valores da sociedade de bem pouco tempo atrás.

Levando em consideração o cenário atual, a cultura de imagens adquiriu um papel central, impulsionada pelo surgimento de novas mídias e redes sociais que modificaram os padrões de consumo, comunicação e construção de identidade. Em vista disso, esse novo panorama promoveu experimentações narrativas que rompem com as formas tradicionais, assim como a utilização de múltiplos narradores, enredos não lineares e recursos gráficos variados, os quais refletem a fratura, a violência e a velocidade da vida contemporânea. Esses recursos são especialmente encontrados

no texto *Nojo,* de Divanize. Tais mudanças abriram espaços para que vozes, antes silenciadas, agora possam ser incorporadas como protagonistas femininas complexas e críticas, rompendo com as representações patriarcais e estereotipadas.

Zolin nos mostra, em sua obra, *A literatura de autoria feminina brasileira no contexto da pós-modernidade,* o caminho percorrido por essas autoras, ao longo desse novo contexto.

> A literatura de autoria feminina brasileira, que vem emergindo nesse contexto, tem reagido positivamente aos estímulos referidos: as novas configurações sócio-culturais da pós-modernidade são representadas e discutidas criticamente nos textos literários escritos por mulheres. (Zolin, 2009, p. 105)

Ela apresenta algumas obras escritas por mulheres, para exemplificar o espaço em que estão se inserindo. A autora sintetiza a forma como essas escritoras trabalharam, articulando as personagens protagonistas, de modo que elas começam a se desprender das raízes patriarcais, que tinham como único ponto de partida, a perspectiva masculina. Historicamente, revela-se uma "espécie de grito de independência feminina", no qual se adequaram as novas configurações trazidas pelo avanço da pós-modernidade. Outrora a figura feminina nas narrativas era coadjuvante de grandes feitos, merecedoras de auxílio masculino e figuravam na perspectiva romântica tradicional, clássica e ingênua, à espera de um grande amor que resolveria todos os problemas da sua existência.

> No contexto da pós-modernidade [...], a crítica literária feminista, bem como o feminismo entendido como pensamento social e político da diferença, surge com o intuito de desestabilizar a legitimidade da representação, ideológica e tradicional, da mulher na literatura canônica. (Zolin, 2009, p. 106)

Assim sendo, essas escritoras começam a desfazer os nós das amarras que as colocavam como espectadoras das grandes transformações sociais. A busca por pertencimento e ação coloca-as em novas dinâmicas da comunidade literária, por meio do avanço do feminismo e da ocupação de novos espaços políticos e sociais. Dentro dessa perspectiva, na produção de Divanize Carbonieri, em *Nojo* (2020), é possível observar uma nova característica de escrita e de organização. A obra analisada ressalta, tal como afirma Zolin (2009, p. 110), um "[...] jogo polifônico, em que surgem vozes em conflito e em diálogo umas com as outras". Sendo assim, a sistematização desse jogo se revela por conta de uma movimentação específica, uma vez que a escrita da obra foi realizada sem pontuação, sem letras maiúsculas e sem a divisão entre as vozes que constituem o tecido narrativo, exigindo, assim, a máxima atenção do leitor. Essa escolha estética e estratégica, aliada ao uso da linguagem popular, cria uma proximidade com o público e provoca uma experiência de leitura que rompe com a linearidade e com o enredo tradicional.

A literatura contemporânea discute os valores tradicionais e consagrados que julgam e controlam o corpo feminino. Aliada à estética pós-moderna, Pereira (2021, p. 90), salienta que, no âmbito das discussões, a partir da questão de gênero: "[...] a construção de gênero também se faz por meio de sua desconstrução, o que implica propor formas de desestabilizar a representação, ou melhor, representações consagradas, estereotipadas no que se refere aos papéis sociais incutidos às mulheres". Sendo assim, acreditamos que, em *Nojo* (2020), as novas abordagens literárias e o conteúdo tratado pela autora cumprem com as expectativas e valores estéticos da literatura dos dias atuais.

A literatura produzia em Mato Grosso em destaque

Quem é a autora por trás desse livro que grita por liberdade corporal? A escritora do Estado de Mato do Grosso é Divanize Carbonieri, Doutora em Letras e professora de literatura inglesa, destacando-se na literatura brasileira contemporânea por sua ousadia estética e temática. Autora de obras, como *Entraves* (2017), vencedor do Prêmio Mato Grosso de Literatura, *Grande depósito de bugiganga* (2018) e *Passagem estreita* (2019), finalista do Prêmio Jabuti, consolidou, em *Nojo* (2020), uma escrita marcada pela fragmentação, ausência de pontuação e linguagem popular, exigindo maior participação do leitor. Seu engajamento ultrapassa a criação literária, atuando também como editora da revista digital Ruído Manifesto e integrante do Coletivo Maria Taquara.

A escrita de Carbonieri, na obra *Nojo* (2020), tem o propósito de provocar nos leitores sentimentos de desconforto e estranhamento, além de levantar questões sobre a percepção do corpo e da beleza, na sociedade contemporânea. Em suas escritas, principalmente nessa obra, é possível perceber um humor ácido, com a junção de uma certa ironia. No fragmento a seguir, podemos perceber esse traço.

> [...] minha filha não precisa fazer mais os braço já tá tudo tomado de desenho mas ela sempre descobre um pedacinho de pele sobrando e daí manda ver manda enfiar um duende verde um elefante rosa um coração bem vermelho e tem todos aqueles bonequinho de desenho animado […] é umas coisa esquisita de olho grande parece que é japonês que desenha assim eles desenha os bonequinho de olho grande porque o olho deles de verdade é pequeno né e eles não gosta então desenha desse jeito pra compensar dá até um nó na garganta. (Carbonieri, 2020, p. 43).

Conforme a leitura vai ocorrendo, e o leitor se depara com esses tipos de linhas de pensamento, a autora consegue tirar uma "risadinha" de quem o lê, uma vez que ela está comparando uma tatuagem com uma característica de um indivíduo asiático. Os recursos do senso comum passam a gerenciar os valores atribuídos aos sujeitos e tentam, de certa forma, explicar a diversidade, sem levar em consideração as características próprias de cada etnia. Em outro trecho, há a normatização de preconceitos que circulam popularmente de como deve se apresentar o corpo de uma mulher, em detrimento de outros:

> [...] meu deus do céu e eu te pergunto você não tem vergonha de sair na rua com esses braço cheio de tatuagem parece um gibi tudo desenhada tudo rabiscada parece um muro de terreno baldio cheio de pichação de noia […] quem é que vai contratar uma moça toda pintada desse jeito parecendo uma pirata uma presidiária alguém sem eira nem beira (Carbonieri, 2020, p. 28)

Há um senso de popularidade, ao indicar o braço tatuado , como um "gibi", ou um "muro de terreno baldio", ou até mesmo uma "presidiária", tirando todo o aspecto estético e impondo "vergonha", ao se apresentar dessa forma subversiva aos valores da estética do feminino.

Diante da poética da linguagem de Carbonieri, podem ser identificadas algumas marcas da literatura pós-moderna. Ao longo dos seus livros, é evidente o uso de recursos, como a fragmentação textual, montagem, entre outras técnicas, que possam criar uma narrativa não linear e inovadora. Logo, a autora Divanize Carbonieri possui uma escrita ousada, pois desafia as convenções literárias e sociais, ao abordar temas complexos e atuais. A sua trajetória literária é marcada por prêmios e reconhecimentos, o que reflete um comprometimento mediante as questões estéticas e socioculturais,

principalmente as que estão diretamente ligadas às mulheres. Carneiro (2023, p. 53) apresenta:

> Além disso, constam no seu currículo literário outras obras, como *A ossatura do rinoceronte*, de 2020, *Furagem*, também de 2020, e a coletânea de contos chamada *Passagem estreita*, do ano de 2019. Esta última obra foi selecionada pelo Edital de Fomento à Cultura de Cuiabá. Também foi finalista no Prêmio Off Flip concorrendo à categoria de poesia nas edições dos anos de 2018 e 2019; ficando em segundo lugar na categoria de contos na edição do ano de 2019. Além disso, foi finalista no 3º Concurso da Editora Lamparina Luminosa, no ano de 2016.

Além disso tudo, ainda há produções de literatura infantil, cursos destinados à comunidade externa, etc. É uma produtora de literatura e cultura incansável.

Nojo (2020) e as configurações do corpo

Nojo (2020) é composto por um único bloco de texto, sendo ele denominado como um conto, porém, no decorrer da leitura percebem-se fragmentos de minicontos, e a junção das pequenas narrativas, ao longo da obra, torna-se um conto maior, ou, talvez, uma novela. Carbonieri manuseia o recurso do quebra-cabeça, tal qual realizou na construção de contos inteiros, no entanto, recortou-os e, em sequência, montou um mosaico. Ademais, pela estrutura em que ela trabalhou e a linguagem justaposta, é possível observar colagens de vozes, nas quais uma voz está presente, falando consigo mesma, ou em diálogo com outra voz, mas sem fornecer respostas. Entretanto, ressalta-se que a autora deixou os fragmentos dos minicontos longe

uns dos outro, trazendo, assim, uma intercalação de vozes e temas das discussões que seguem uma sequência em um fluxo de consciência.

> O leitor se vê jogado em meio a falas sucessivas, com uma voz saindo da anterior e entrando na seguinte, sem ponto, sem vírgula ou parágrafo. Todas as falas da narrativa parecem seguir um processo de justaposição, pois não há perda ou alteração de sentido, apenas uma sequência de narrativas em que as vozes falam daquilo que consideram abjeto no corpo da mulher, da raiz do cabelo ao dedão do pé. (Walker, 2021, p. 2)

O livro desenvolve um conflito dramático no qual o corpo feminino sofre todas as indagações possíveis sobre a inadequação com que ele se revela. A fragmentação do corpo é narrada com rico detalhamento, intensificando a dramaticidade do conflito apresentado, ao longo do texto. Para mais, a autora fez o uso de um recurso linguístico estratégico para produção do livro, utilizando, assim, uma linguagem popular, bem do senso comum e, muitas vezes, preconceituosa, de modo que o texto envolvesse o leitor implicitamente. Além disso, a obra literária não conta com a presença de um narrador, assim como possui a presença de um no filme, mas há presença de inúmeras vozes, que se desenvolvem como personagens por meio da escrita, então, tornando-se o principal elemento do texto narrativo. "A estrutura narrativa se organiza em torno desses dois eixos, conduzidos pela fala incessante de mulheres-personagens, falas estas que se justapõem umas às outras no decorrer da narrativa sem prejuízo de nenhuma." (Walker, 2021, p. 3)

No fragmento de *Nojo* (2020), a seguir, é possível observar a estrutura narrativa que se configura ao longo do livro.

> [...] quando eu ainda tomava banho prestando atenção em cada parte do corpo depois nem dormia uma sensação muito ruim de verdade porque não tem nenhuma parte nenhumazinha

> mesmo do meu corpo que eu goste ou ache mais ou menos que seja deus quando foi pôr feiura no mundo jogou tudo em cima de mim [...]. (Carbonieri, 2020, p.24)

O trecho retirado, logo no início da narrativa, reflete, por meio de uma voz personagem, uma profunda angústia e descontamento com a própria imagem corporal, expressando uma autoimagem negativa, além de uma luta interna com a percepção de si mesma. É nítido que a personagem retrata uma sensação de desconforto, ao analisar seu corpo, chegando ao ponto de não conseguir descansar devido a sua insatisfação. A escritora, ao fazer o uso da metáfora "[...] deus quando foi pôr feiura no mundo jogou tudo em cima de mim[...]" ilustra a intensidade dessa autocrítica e o sentimento de inadequação, em relação aos padrões de beleza impostos pela sociedade. Com o uso de uma linguagem informal/popular e sem pontuações, Carbonieri alcançou o objetivo de não só evidenciar o desgosto com a aparência física, mas também de exibir os efeitos emocionais e psicológicos profundos que podem resultar diante da internalização dos padrões desejados.

É certo que o livro foi escrito na norma popular, distante da formalidade padrão da norma culta, na qual a marca do plural não é explicitamente evidente, como também podemos notar neste fragmento: "[...] agora inventou de botar silicone nos seio" (Carbonieri, 2020, p. 35). Na frase, a o "nos" se constitui no plural, mas o substantivo "seio" está no singular. É por meio deste e de outros exemplos que se faz estabelecer a presença da linguagem coloquial, como nos excertos abaixo:

> [...] meu polegar é a coisa mais horrível que existe na face da terra é um cotoco sabe aqueles polegar achatadinho é o meu horroroso tem um nome para isso braquidactilia de tipo d é a merda da falange que nasce encurtada achatada sei lá […] na loteria eu não ganho

> né nunca ganhei nem em nenhum outro ti po de sorteio só o sorteio genético esse eu ganhei (Carbonieri, 2020, p. 34).

> [...] agora uma mulher de cabelo loiro e cheia de joia é sempre bem aceita mesmo que a pele em si seja meio encardidinha como a minha isso não dá muito pra resolver se bem que tomo muito cuidado pra não tomar sol pra não ficar queimadinha isso é ponto pacífico (Carbonieri, 2020, p. 52).

A escritora estruturou os textos, de modo que o leitor se sentisse imerso em uma avalanche, em que pudesse experimentar uma sucessão de acontecimentos, semelhantes aos desafios que as mulheres enfrentam em seu cotidiano. Assim, na literatura contemporânea, em uma leitura pós-moderna, as autoras têm abordado o corpo feminino com uma carga de desconstrução, dessa forma, trazendo novas visões para essa representação. A estudiosa Maria de Rosário A. Pereira destaca que "[...] a construção de gênero também se faz por meio de sua desconstrução, o que implica propor formas de desestabilizar a representação, ou melhor, representações consagradas, estereotipadas no que se refere aos papéis sociais incutidos às mulheres" (2021, p.90). Essa discussão é um dos principais pontos a serem expostos na obra, vez que a escrita de Carbonieri

> [...] engaja-se no trabalho de recuperação de uma "identidade feminina" que aponte para as diversas formas de uma experiência, rejeitando, enfaticamente, a repetição e reprodução dos pressupostos metodológicos da crítica literária tradicional, que via de regra, identifica a escrita feminina com a sensibilidade contemplativa, a linguagem imaginativa etc. (Hollanda, 1994, p. 12)

Segundo Heloisa Buarque de Hollanda (1994), a escrita literária se apresenta como um meio de manifestação e de evidenciação da identidade feminina, tanto na arte literária quanto na cinematográfica. Carbonieri vai contra a maré da literatura tradicional, quebrando o tabu de que a escrita feminina se limita a uma sensibilidade contemplativa, ou imaginativa. Ela explora, de forma evidente, como as mulheres são vistas dentro do contexto patriarcal, utiliza palavrões e provoca o leitor a identificar as inúmeras violências simbólicas que as mulheres acabam sofrendo, como no trecho abaixo:

> [...] buceta não tem como ser bonita mesmo as rosinha as que não tem nada pendurado é feia demais agora também nem tudo que fica pendurado é ruim tem aquelas mulher que tem um clitóris maior não aquela pontinha de nada que é mais comum tem umas que tem quase uns dois centímetros é muita coisa se você pensar que pequeno já faz um estrago imagine grande essas mulher deve gozar é muito então isso não é ruim mas quando é aquelas pele enrugada dos lábio aquele monte de dobra daí sim é feio e nojento melhor tirar é o que eu acho pelo menos e sei que tenho noção nem todo mundo tem agora mesmo tô achando que essa atriz tá muito gorda pra fazer esse papel e velha também não dá mais pra fazer esse papel de mocinha com essa cara não cola direito (Carbonieri, 2020, p. 46).

Em seu estudo, Pereira aborda três tipos de corpos, tais quais são retratados como a sociedade os veem. Eles são classificados como: "[...] o corpo invisível - injunções sociais que confinam a mulher a tal invisibilidade" (Pereira, 2021, p. 89); "[...] o corpo subalterno é expressado tanto pelo preconceito racial quanto pela situação de penúria econômica" (Pereira, 2021, p. 89); "[...] o corpo disciplinado, sendo o adestramento a que o corpo feminino é submetido" (Pereira, 2021, p. 89) e o "[...] corpo livre das imposições e amarras sociais,

ainda que, para isso, pague o preço da solidão" (Pereira, 2021,p. 95). Pressupõe-se que Divanize fundamenta sua obra na ideia de um corpo ainda disciplinado, mas que deseja subverter as expectativas da sociedade e, quem sabe, um dia, tornar-se um corpo livre. No entanto, a autora revela todos os questionamentos e vozes presentes na sociedade e que se individualizam em um processo cruel de espelho invertido e que ficam internalizados em nós, mulheres, trazendo à tona os absurdos que são exigidos.

Para realizarmos uma análise mais abrangente dessa obra, é necessário o uso de alguns trechos que explorem e identifiquem seus elementos essenciais. A escolha dos fragmentos para esta análise segue critérios específicos, como a abordagem de partes do corpo que geralmente causam frustração nas mulheres, como: a celulite e áreas frequentemente alvo de procedimentos estéticos, como o rosto. Esses critérios são fundamentais, pois os temas abordados são tabus na comunidade feminina, em que há uma busca incessante pela perfeição aos olhos dos outros. No entanto, é importante questionar por que tantas mulheres se submetem a essas técnicas de melhoramento estético. Essa reflexão torna-se ainda mais relevante na atual era do culto ao corpo e das cirurgias plásticas. A seguir, serão destacados alguns dos principais pontos de *Nojo* (2020).

> [...] mãe eu dei a foto pra você colocar junto com as outra nos porta-retrato da sala ah não vou pôr não minha filha nessa foto você penteou a franja pro lado e tá aparecendo muito a tua testa não sei por que você faz assim é feio demais esse nariz não orna com o resto do teu rosto por que você não opera ele […] porque o nariz é uma parte do corpo que cresce durante toda a vida da pessoa então imagine daqui uns ano teu nariz vai parecer ainda mais desarmônico a ordem do dia agora é justamente harmonizar os traço do rosto deixar tudo mais leve mais proporcional (Carbonieri, 2020, p. 45).

No trecho mencionado, ocorre um diálogo entre mãe e filha, no qual a mãe se recusa a exibir uma fotografia da filha junto com seus irmãos, na estante, alegando que ela não tem o mesmo nível de beleza que eles. A mãe expressa, de forma áspera, a necessidade de melhorias estéticas no rosto da filha, sugerindo ajustes na franja para reduzir a aparência da testa e a realização de procedimentos estéticos no nariz, para harmonizá-lo com o rosto. Logo, a autora transpareceu diante dessa parte que uma mãe não deveria ficar apontando as imperfeições de sua filha e que ela deveria apenas respeitá-la na sua diversidade.

> [...] minha filha por que você quer ser miss caipirinha não vê que é bobagem deixa as outra ser minha filha na tua classe tem umas menina tão bonita aquela ruivinha é linda parece uma princesa certeza que vão escolher ela miss caipirinha aquela que sempre brinca com você também é ajeitada já tem corpo quase de mulher a danada bem desenvolvida cintura fina perna grossa essa é do jeito que eles gosta deve ficar entre as duas a ruiva ou a de perna grossa (Carbonieri, 2020, p.51)

Nessa passagem, destacam-se algumas pressões sociais em relação à beleza feminina. A autora traz o episódio de uma competição para "miss caipirinha" e a mãe expressa sua desaprovação para com a vontade da filha de participar; minimizou o valor da competição, além de sugerir que as outras meninas são mais adequadas para esse título, devido à aparência física delas que é superior à de sua filha. A descrição das outras meninas ressalta os padrões de beleza vigentes, enfatizando características, como beleza facial, corpo desenvolvido e feminilidade. Divanize Carbonieri quis revelar-nos o modo como a sociedade impõe os ideais de beleza e o modo como as pessoas são influenciadas a internalizá-los, desde novas. Assim, a autora estava destacando o que Pereira (2021) revela: vivemos em uma sociedade cheia de regras, com a supra-

valorização do corpo magro, jovem e branco tal qual é anunciado o tempo todo, por meios midiáticos.

Mediante o uso da linguagem coloquial, a autora Divanize Carbonieri transforma o diálogo em uma ferramenta para expor, de forma lúdica e irônica, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres, em uma sociedade dominada por regras impostas pelo patriarcado. No decorrer da obra, o sistema patriarcal é revelado e evidencia-se o modo como ele oferece uma análise perspicaz da idealização do corpo feminino, revelando como as mulheres, muitas vezes, são levadas a criticar umas às outras, com base em padrões de beleza inatingíveis. A obra de Divanize Carbonieri assume uma importância significativa, pois aborda um tema persistente desde o século passado até os dias atuais no século XXI: a recorrente idealização do corpo perfeito. No entanto, é crucial discutir essa noção de corpo ideal e lançar luz sobre a temática, uma vez que o tema tem adoecido mulheres, no mundo inteiro.

Quando se pensa no corpo do texto, naquela dupla subversão, a forma de apresentação da narrativa: um bloco único, sem respeitar as normas de paragrafação, pontuação, divisão de vozes, marcação e separação de personagens e narrador, Divanize executa a repulsa e o nojo nos leitores mais tradicionais. Ambos os corpos, o feminino e o do texto, procuram provocar o "nojo" que o título inaugura, ao quebrar as regras e as normas que insistem em direcionar o que é belo e aceitável, tanto na Literatura quanto nos corpos das mulheres.

Considerações Finais

Os corpos das mulheres e o corpo do texto figuram na obra *Nojo* como representações da estética questionadora sustentada pelo contexto da pós-modernidade. Há um imbricamento em ambos e, juntos, potencializam ao máximo a metáfora do corpo indesejado

e rejeitado por padrões engessados do belo, na arte e na existência do corpo feminino.

A fragmentação dos corpos e as múltiplas vozes representam as fraturas, por meio das interferências externas e internas que sofrem os embates entre os velhos valores do estético canônico e os novos modelos que abrem possibilidades para uma nova estética mais livre, tanto para as mulheres quanto para a literatura.

Referências

BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lucia Osana. (org.) *Teoria Literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.

CARBONIERI, Divanize. *Nojo*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

CARNEIRO, Walason Silva. *Os Meandros da Beleza e da Feiura: dos primórdios da Grécia Antiga até a Contemporaneidade na obra Nojo, de Divanize Carbonieri*. Sinop, 2023. Dissertação. PPGLETRAS - UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso – Campus de Sinop.

EAGLETON. Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Tradução de Elisabeth Barbosa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FERNANDES, Giséle Manganelli. O pós-modernismo. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs.). *Teoria Literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas.* 4 ed. Maringá: EDU3M, 2009.

PEREIRA, Maria do Rosário A. Que Corpo É Esse Na Literatura Contemporânea Escrita Por Mulheres? *Revista Fórum Identidades*, Itabaiana-SE, v. 33, n. 1, p. 87–100, 2021. DOI: 10.47250/forident.v33n1.p87-100. Disponível em: https://periodicos.ufs.br/forumidentidades/article/view/15497. Acesso em: 16 de ago. 2025.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas* 3 ed. Ver. Ampl. Maringá: EDUEM, 2009.

WALKER, Marli. Controle e dominação dos corpos femininos em Nojo, de Divanize Carbo nieri – Por Marli Walker. *Ruído Manifesto,* 23 abr. 2021. Disponível em: https://ruidomanifesto.org/controle-e-dominacao-dos-corpos-femininos-em-nojo-de-divanize carbonieri-por-marli-walker/. Acesso em: 02/09/2025.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: Como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres.* Tradução de Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

MULHER SELVAGEM NA POÉTICA DE MARLI WALKER

Rosana Rodrigues da Silva
Andressa Evellyn de Freitas Haddad

Introdução

A lírica contemporânea de autoria feminina, produzida em Mato Grosso, em consonância com o contexto nacional, revela marcadamente vozes femininas, plenas de questionamentos e de reflexões acerca da experiência da mulher, seus obstáculos, medos, desafios e conquistas na atualidade. Autoras, como Lucinda Persona, Luciene Carvalho, Marilza Ribeiro, Marta Cocco, Divanize Carbonieri e Marli Walker compõem o quadro das poéticas de emancipação do discurso feminino, ressoando, tanto na poesia quanto na prosa, a memória de uma identidade feminina, formada por gerações e reiterada na voz atual do ser mulher na contemporaneidade que se apresenta nos poemas.

Autora dos livros de poesia, *Pó de serra* (2006/2017), Águas de encantação (2009), *Apesar do amor* (2016), *Jardim de ossos* (2020) e do romance *Coração Madeira* (2020), Marli Walker é doutora em Literatura pela Universidade de Brasília (2013), professora no IFMT, campus de Cuiabá; romancista e poeta mato-grossense. Sua linha de pesquisa e publicações estão nas áreas de literatura produzida por mulheres em Mato Grosso, Literatura e Gênero, com ênfase na autoria feminina, como também em ensino de literatura. A pesquisa de Marli Walker questiona a desigualdade entre homens e mulheres, denunciando que escritoras constituíam um grupo silenciado, marginalizado e limitado pelas convenções literárias ideológicas.

O primeiro livro de poesia, *Pó de serra*, publicado em 2006, período que antecede os estudos acadêmicos, registra a preferência

pelos versos curtos, pelos haicais, pelo verso substantivado e, principalmente pela apreensão da imagem metafórica que se fará presente nos livros seguintes. A temática do amor, o lirismo amoroso e intimista que a pesquisadora reconheceu em pesquisa acadêmica de doutorado também se apresenta na temática do próximo livro. *Águas de Encantação* (2009) oferece-nos poemas breves, ao modo de haicais, com imagens envolventes, sugeridas pelas expressões metafóricas. A figura mítica de Baco se faz presente e convida ao devaneio amoroso. Mas, se nessa obra, o sujeito lírico feminino opera o encantamento do leitor pelo devaneio da imagem, no livro *Apesar do amor* (2016) a lírica se enrijece para dar voz a um "eu" engajado, que não quer encantar, mas pretende alertar, fazer o leitor perceber o que existe no mundo "apesar do amor".

Em *Jardim de ossos* (2020), perdura uma voz endurecida que, em versos breves, não quer ser e não pode ser harmoniosa; assim como a imagem que ela desvela não poderá ser a beleza romântica de um jardim florido, ou dizer sobre a fragilidade e a delicadeza da flor. Por isso, o jardim necessita ser "de ossos", com suas vozes endurecidas pela ancestralidade, com "ossos paleolíticos", de "retratos de lápide", que dão vazão ao oceano do inconsciente. Uma memória ancestral e um passado recente submergem no presente instantâneo do poema. Essa epifania da descoberta gera o espanto e o estranhamento de si mesmo, como na imagem da menina que descobre assustada o ritual da morte de uma galinha. É sempre no gesto epifânico, com o susto da descoberta, que é possível reconhecer-se indefeso, "exposto como um peixe na feira".

Em pesquisas acadêmicas, Marli Walker elegeu temas que investigam o papel da mulher no contexto social e literário. Sua pesquisa de mestrado resultou no livro, *Inferno e paraíso na poética de Adriane Rocha* (2009), em que analisa a poesia militante da autora, estabelecendo relação com a mística do *Movimento dos Trabalhadores Sem Terra do Brasil. Em Mulheres silenciadas e vozes esquecidas: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso* (2021), a autora revela que

a produção literária feminina sofreu censuras explícitas, no período romântico, permanecendo à margem, ignorada pela academia, pela crítica e centros universitários. São analisados os poemas de Elisa Alberto, Arlinda Morbeck, Maria de Arruda Müller, Amália Verlangieri, Marilza Ribeiro, Lucinda Persona, Luciene Carvalho, Marta Cocco e outras tantas autoras, conhecidas, ou não, mas que compõem, influenciam e demarcam um importante percurso da literatura brasileira produzida em Mato Grosso.

A partir da segunda metade do século XX, as mulheres despontaram significativamente na literatura e na arte. Segundo as pesquisas de Walker, em Mato Grosso, nos últimos três séculos, as maiores recorrências na poesia de autoria feminina são:

> [...] a ilusão, a mágoa, a dor, a saudade, a noite, o sonho, o mistério, o vulto, a angústia, a morte, a alma, a sombra, os pássaros, as asas, o voo, o silêncio, o segredo, a ausência, a distância e o vazio" (Walker, 2021, p. 248).

Já nas últimas décadas, ganharam destaque também imagens voltadas para o corpo, representando o prazer carnal e o amor sensual. Além disso, também são frequentes os discursos que denunciam insatisfação com o silenciamento e apagamento feminino. A escrita feminina contribui "[...] para dar voz à experiência das mulheres e ao inconsciente feminino" (Walker, 2021, p. 58), um espaço que é acessível apenas pela letra, pois ela "[...] realiza algo que o significante não consegue fazer" (Bassols, 2016, p. 4).

A voz do inconsciente, de acordo com a psicóloga junguiana, poeta, pesquisadora e escritora, Clarissa Estés, é despertada nas histórias de autoria feminina que se voltam às complexidades da vida. Contudo, muitos dos contos que trazem imagens arquetípicas das mulheres foram perdidos, em uma tentativa de expurgação e conversão religiosa e patriarcal. Os mitos e contos de fada que contivessem instruções sobre os elementos sexuais, o amor, o

feminino, os indícios pré-religiosos, as ligações com as deusas, o parto e a morte, dentre outros temas, passavam por um processo de "purificação" (Estés, 2018).

Diante disso, Clarissa Estés considera fácil compreender os ossos que estão faltando no esqueleto de uma história, pois o número de mudanças e desenvolvimentos da *psique* são maiores, quando as histórias estão completas. Estés compara o ofício de coletar e examinar histórias com o trabalho paleontológico, pois "[...] quanto maior o número de ossos do esqueleto de histórias que tivermos, maior a probabilidade de descoberta da história inteira" (Estés, 2018, p. 29-31).

Desde a infância, a psicanalista teve contato com muitas histórias, lendas, e mitos de diversos povos, por meio da tradição oral. Por isso, durante sua formação em psicologia analítica e arquetípica, Estés estudou a simbologia dos arquétipos, a mitologia universal, a etnologia, as religiões e a interpretação dos contos de fadas. Seu livro, *Mulheres que correm com os lobos, mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem* (2018), tem como base a pesquisa sobre a biologia de animais selvagens, em especial, os lobos.

Para Estés, as histórias de lobos "[...] são como a história das mulheres, no que diz respeito à sua vivacidade e à sua labuta" (2018, p. 15-16), ou seja, os lobos e as mulheres têm características e reputações semelhantes, por compartilharem arquétipos instintivos e características psíquicas que se relacionam entre si. Ao longo dos séculos, as mulheres, assim como os lobos, foram perseguidas, tendo respondido selvagemente às repressões. Contudo, o termo "selvagem" deve ser entendido em seu sentido original, de comunhão com a natureza, de força, intuição e coragem contra a domesticação.

Diante disso, este estudo busca analisar as imagens arquetípicas da Mulher Selvagem que dão forma à poesia de *Jardim de ossos* (2020). As narrativas recontadas por Estés, tais como *A boneca no bolso: Vasalisa, a sabida*; *La Loba, a Mulher-lobo* e *O Barba-azul*, descortinam a força destemida do feminino nas relações com o

patriarcado, reiterando simbolismos e ecoando a voz da mulher ancestral. O discurso feminino primitivo ressoa no comportamento da mulher contemporânea, acordando-a para o instinto que perfaz o caminho da ancestralidade

A poética da mulher selvagem: instinto e ancestralidade

O discurso poético, compreendido como linguagem da subjetividade, pode mergulhar o leitor em um nível de emoção e reflexão que pode fazê-lo repensar conceitos e compreender, por outro viés, as relações humanas. Dessa forma pensada, a poesia oferece "[...] uma via de acesso sensível mais direto entre nós e o mundo" (Antunes, 2000, p. 2), pois pode trazer conteúdos, quer seja de modo direto, quer por meio de símbolos que nos levam à compreensão de situações, sentimentos e experiências humanas diversas.

O poema e a poesia, envolvidos nessa compreensão, ora são definidos como sinônimos, ora são definidos como modos distintos. Ambos se relacionam intrinsecamente, o que dificulta distinguir, de modo objetivo, até que ponto se trata da forma, ou do conteúdo. O poema costuma ser caracterizado como um texto escrito em verso, porém o ensaísta Octávio Paz considera o poema não apenas uma forma literária, mas o "[...] lugar de encontro entre a poesia e o homem" (1982, p. 17).

Nesse sentido, o processo de escrita de poemas, assim como o de leitura, são também processos de rememoração. Do mesmo modo, o fazer artístico, a escrita e a contação de histórias celebram "[...] as estações da alma" e são como "[...] um mapa para aqueles que virão depois de nós" (Estés, 2018, p. 28).

Contar e ouvir histórias vêm hereditariamente daqueles que já se foram, é um ofício interligado por intermédio do tempo e do espaço, das vozes ancestrais. Desde os tempos antigos, os seres humanos buscam, por meio das histórias míticas sentidos para o

mundo ao seu redor. São histórias que "[...] evocam sentimento e imaginação e tocam temas que são parte da *herança* coletiva humana" (Bolen, 1990, p. 18). Devido à ancestralidade, a interpretação de um mito resulta em novos alcances de compreensão da própria psique.

O estudo da psique humana envolve o seu lado inconsciente. Enquanto o consciente é o que pode ser percebido e permanece na superfície, o inconsciente, segundo Jung, designa uma camada da mente humana na qual se alojam "[...]conteúdos reprimidos ou esquecidos[...] " e que têm natureza "[...] exclusivamente pessoal[...] " e inata, chamado então de inconsciente pessoal, sendo ele constituído de complexos (Jung, 2000, p. 15). Neles, estão os padrões centrais de memórias, emoções, percepções e desejos do inconsciente que coexistem entre si e são ativados, sem que o saibamos.

Segundo Jung (2000, p. 53), o inconsciente ficaria localizado sobre uma outra camada mais profunda, a do inconsciente coletivo; nela ficam os conteúdos e os modos de comportamento universais, comuns a todos os indivíduos. Contudo, diferentemente do inconsciente pessoal, o inconsciente coletivo nunca esteve no campo da consciência e não foi adquirido por experiências pessoais, mas hereditárias. Além disso, seu conteúdo é constituído de arquétipos, não de complexos.

Os arquétipos, na corrente junguiana, representam conteúdos inconscientes e determinadas formas de imagens simbólicas. Outra forma de sua expressão é pelos mitos e contos de fada, transmitidos, por muito tempo, ao longo da história (Jung, 2000), ou seja, os símbolos arquetípicos são produtos da história, resultados de milhares de experiências de diferentes gerações, que se acumulam, formando um padrão de comportamento no inconsciente coletivo.

Com base em imagens arquetípicas, a analista junguiana estadunidense, Jean Bolen, em *As deusas e a mulher*, descreve uma nova perspectiva psicológica do feminino, relacionando imagens personificadas às deusas gregas da mitologia. Bolen defende a união entre os padrões mitológicos e a psicologia, a fim de explicar o modo

como mulheres se comportam e como reagem aos conflitos nos relacionamentos. Para a autora, "[...] os mitos e os contos de fada são expressões de arquétipos" e, por isso, as mulheres sofrem influências de arquétipos divinos em seu interior e de estereótipos culturais no exterior (Bolen, 1990, p. 16-24).

Ainda que os estudos arquetípicos tenham se desenvolvido e evoluído, ao longo do tempo, como é possível perceber no trabalho de Bolen, a psicologia tradicional se posiciona, de forma omissa, com relação a questões profundas e inconscientes vivenciadas por mulheres. De acordo com a terapeuta junguiana Clarissa Estés, o simbolismo arquetípico pode auxiliar na compreensão de aspectos: "[...] intuitivo, sexual e cíclico, as idades das mulheres, o jeito de ser mulher, a sabedoria da mulher, seu fogo criador" (2018, p. 18).

Em sua obra, *Mulheres que correm com os lobos: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem*, Estés traz diversos contos e lendas de diferentes origens e tempos. A partir dos contos apresentados em cada capítulo, a autora analisa e reflete sobre o arquétipo da Mulher Selvagem, questionando os temas acerca da feminilidade, da natureza selvagem feminina e da força contida em cada mulher.

> O arquétipo da Mulher Selvagem, bem como tudo o que está por trás dele, é o benfeitor de todas as pintoras, escritoras, escultoras, dançarinas, pensadoras, rezadeiras, de todas as que procuram e as que encontram, pois elas todas se dedicam a inventar, e essa é a principal ocupação da Mulher Selvagem (Estés, 2018, p. 26).

Presente na origem do feminino, esse arquétipo é representado pela imagem da loba selvagem. Pronta para uivar e se defender, a loba está dentro de todas as mulheres, porém pode ter um vínculo mais forte com algumas e, com outras, mais enfraquecido. A Mulher Selvagem pode ser entendida como a natureza básica e inata. As duas palavras, mulher e selvagem, "[...] criam uma imagem para descrever

a força que sustenta todas as fêmeas. Elas encarnam uma força sem a qual as mulheres não podem viver" (Estés, 2018, p. 21).

O arquétipo da mulher selvagem, além de coragem instintiva, também significa saúde, autoestima e cuidado. Quando esse vínculo é enfraquecido "[...] seus instintos e ciclos naturais são perdidos, em virtude de uma subordinação à cultura, ao intelecto ou ao ego — dela própria ou de outros" (Estés, 2018, p. 22). O sentimento é de desolação, pois, de acordo com a psicologia arquetípica, a mulher selvagem é a alma feminina, a origem do feminino e a origem de tudo o que for instintivo.

A poesia de Marli Walker, em *Jardim de ossos*, revela, por meio da vazão de seu inconsciente a força da mulher guerreira, o despertar da loba adormecida. Seus versos, metaforizados no título, são o jardim de poesia que vem à tona, feito um desabafo. São forças opostas que orientam a expressão lírica: o estranhamento de si mesma e o autorreconhecimento de sua força instintiva. São os ossos e as flores de sua ancestralidade e de sua realidade.

O estranhamento pode se dar nas ações que deveriam parecer rotineiras, mas ocasionam o choque e geram o conflito de não se reconhecer naquela atitude, como exemplifica o poema *Funeral*:

funeral

quando menina (quase adolescendo)
designaram-me a tarefa de matar

a galinha escolhida deveria ser morta,
escaldada, depenada, e destroçada
(crescer no interior exige
disposição para certos rituais)

ao final, restos mortais na travessa
aguardando os devidos temperos
e o apetite do pequeno bando
(cada membro da família

guardava predileção por
um membro da galinha)

eu, sozinha a um canto da mesa,
engolia em seco o gosto do espanto
o olhar aflito da ave
o bico semiaberto
um leve fremir de asas

(um assassinato premeditado requer
alguma frieza que eu ainda não tinha)

ontem, sobre a mesa da cozinha,
estrangulei um amor
(há sempre algum espanto
na execução de certas tarefas)
(Walker, 2020, p. 16)

O poema narra a história de uma menina que recebe a missão de matar uma galinha para a refeição da família e, depois, presenciar o ritual que envolve o pós-morte do animal. Contudo, a tarefa, que poderia ser banal, ocasiona o espanto, sela a ruptura com sua infância. Do mesmo modo, o conto russo *A boneca no bolso: Vasalisa, a sabida*, de Estés (2019, p. 91)marca a iniciação de uma mulher e a despedida da pureza da infância.

Vasalisa narra a "[...] história da transmissão da bênção, poder da intuição das mulheres de mãe para filha, de uma geração para a outra" (Estés, 2018, p. 98), representada pela boneca. É uma história que revela o despertar da consciência da menina que se vê em uma situação de amadurecimento, assim como no poema *Funeral*, de Walker (2020). No conto, o processo de iniciação da mulher começa, quando a mãe boa e amada morre e, no poema, começa com a difícil tarefa imposta à menina, que é matar uma galinha.

A morte da mãe de Vasalisa, a mãe-boa-demais da psique, simboliza a ruptura com a infância e a inocência. No poema, esse

momento pode ser presenciado na ordem anunciada: "quando menina (quase adolescendo)/designaram-me a tarefa de matar" (Walker, 2020, p. 16):

> a galinha escolhida deveria ser morta,
> escaldada, depenada, e destroçada
> (crescer no interior exige
> disposição para certos rituais)
> (Walker, 2020, p. 16).

A iniciação da mulher começa a partir do momento em que aprende a "[...] deixar morrer o que precisa morrer" (Estés, 2018, p. 100), o que é uma tarefa difícil e sofrida, mas necessária para o processo de iniciação. No poema, a imagem do ritual que se forma, a de uma morte premeditada e friamente pensada causa o estranhamento momentâneo, para, depois, vir a descoberta, revelada no verso: "[...] ontem, sobre a mesa da cozinha,/ estrangulei um amor/ (há sempre algum espanto/na execução de certas tarefas)" (Walker, 2020, p. 16-17). Nesses versos, o arquétipo da selvagem se fortalece na morte da "mãe-boa-demais", morte necessária, pois seus valores protetores impedem a mulher de atingir um desenvolvimento mais profundo da intuição.

A morte também representa o início de um novo ciclo. Para isso, "[...] há, uma mãe selvagem à espera para nos ensinar". Nesse sentido, o arquétipo da selvagem mostra a instrução, a força instintiva e orientadora que ensina o que deve ser feito, ainda que seja necessário sofrer para aprender, pois "[...] embora a doçura tenha condição de se adaptar ao mundo selvagem, o mundo selvagem não consegue ficar muito tempo restrito aos limites da doçura" (Estés, 2018, p. 102-125). É preciso estar em sintonia com o arquétipo da Mulher Selvagem para que ela não permita que a reprimam, para que não permita que silenciem suas opiniões, valores e ideais.

Além do processo de passagem da infância para a vida adulta, do processo de iniciação à Mulher Selvagem, a ancestralidade

feminina é outra questão importante para os estudos dos arquétipos do feminino. No livro *Jardim de Ossos*, logo nas primeiras páginas, Walker traz imagens da ancestralidade feminina, a força transmitida de mulheres para mulheres, em seu poema *Primitiva*:

primitiva

meus ossos minerais
carregam várias mulheres
sinto-as todas
(antigas e constantes)
sobre a coluna cervical

(aguente firme, diz uma tia-avó
é melhor não se envolver, diz outra)

são tantas mulheres
em meus ossos paleolíticos
tantos detritos
tantas noites em claro
tantos partos e perdas
o leite empedrado no seio
de todas elas em mim

no fundo escuro da caverna
eu (primitiva e extenuada)
ainda afago os cabelos
de minha bisavó
(e às vezes choro um pouco)
(Walker, 2020, p. 14)

A imagem dos "ossos minerais" se faz metonímica, para dizer das muitas mulheres que compõem o seu ser feminino. A maternidade é lembrada como parte significativa dessa composição, na imagem do leite empedrado no seio e das noites em claro, velando pelo filho. A mulher selvagem deve auxiliar essa mãe a superar as imposições da sociedade patriarcal em que vivemos, a ultrapassar as barreiras do silêncio. Quando todos os olhos estão sobre o bebê,

quem enxerga os detritos, a exaustão, a dor e a fadiga são as outras mulheres, suas ancestrais, que se reconhecem naquele momento. É nelas que o eu lírico encontra apoio, são sua coluna cervical. Essa ancestralidade da mulher materna pode ser reconhecida no conto "La Loba", recontado por Estés.

La Loba é um conto de ressureição da alma, de força, do vínculo com a Mulher Selvagem. A mulher velha, chamada *La Loba* (2018, p. 41), recolhe e conserva ossos, por isso, a caverna onde vive é cheia de ossos de todos os tipos de criaturas. Quando consegue reunir todos os ossos e formar um esqueleto completo, *La Loba* se ergue sobre o esqueleto e canta até que a criatura comece a ganhar vida, transformando-se em uma mulher que ri e corre livre em direção ao horizonte. Na mitologia escandinava, de acordo com o dicionário de símbolos, a loba é símbolo de reintegração cíclica, o que revitaliza a imagem arquetípica da loba ancestral que reúne ossos e fortalece suas seguidoras (Chevalier; Gheerbrant, 1986, p. 652-653). A mulher da caverna que vive com lobos, presente em lendas de povos nórdicos da Sibéria, é retomada arquetipicamente para formar a imagem dessa mulher selvagem.

Assim como *La Loba*, o sujeito lírico feminino recebe sua força por meio dos ossos que o sustentam: "[...] meus ossos minerais/ carregam várias mulheres/sinto-as todas/ (antigas e constantes) /sobre a coluna cervical" (Walker, 2020, p. 14). Ao manter essa relação ancestral, metaforizada nos ossos, a mulher se ergue e se renova, como a alma do eu lírico. Na psicologia arquetípica, os ossos simbolizam força e nas histórias representam alma/espírito indestrutível. Em sua alma, ela carrega a tradição, os ensinamentos e o apoio de suas ancestrais. Essas mulheres estão sobre sua coluna cervical, pois são o que sustenta seu ser, como mulher, formando *La Loba*.

A velha loba é também a "[...] quintessência da mulher de dois milhões de anos. Ela é a Mulher Selvagem original [...] que vive dentro de nós e nos transcende; nós somos cercadas por ela" (Estés, 2018, p. 48). Em cada mulher, permanecem vivas memórias

ancestrais de tantas mulheres que a formaram, compondo sua própria natureza, anseios e instintos, protegidos por *La Loba*.

O estado de espírito é a expressão da alma, da relação com a Mulher Selvagem. Se algum pedaço dos ossos se perder, estaremos em conflito com nosso arquétipo; quando isso acontece, é nossa responsabilidade recuperar os pedaços da ancestralidade. Nos versos "[...] no fundo escuro da caverna/eu (primitiva e extenuada) /ainda afago os cabelos/de minha bisavó/ (e às vezes choro um pouco)" (Walker, 2020, p. 14), é possível perceber o estado de esgotamento em que o eu lírico se encontra. Em um estado psíquico de sofrimento, recluso no fundo da caverna, ele se apoia em suas ancestrais, representadas pelas figuras femininas do poema.

De acordo com Estés (2018), muitas mulheres passam por vidas desérticas, ínfimas na superfície, tendo sufocada a profundidade de seu interior por quaisquer que sejam os motivos. Contudo, as mulheres, assim como os lobos, são selvagens e não podem sobreviver em qualquer lugar onde não estejam livres para correr. O canto de *La Loba* sobre os ossos simboliza a revitalização da alma. Pode ser uma tarefa demorada e penosa, mas, se confiar e ouvir as ancestrais, a Mulher Selvagem, sempre será possível a toda mulher encontrar a canção certa para se reerguer, como no conto.

Diferente do poema *Primitiva*, em que o eu lírico se abre sobre seus ossos e detritos, que expõe sua fragilidade, "Loba" é um poema que traz a natureza selvagem das mulheres, em sua forma preservada, de forte natureza instintiva, com a alma/essência equilibrada com seu inconsciente selvagem.

loba

como quem tange
ao longe
a ovelha desgarrada

eu te chamo

como quem vigia
ao longe
o enredo da emboscada

eu te espreito

como quem cerca
e cinge e aquece
eu te guardo

e ardo

em teu destino
(Walker, 2020, p. 60)

Ao contrário de *Vasalisa*, a loba do poema já é uma mulher completamente iniciada. Seus instintos estão alinhados, ela já emergiu da ingenuidade. Deixou que a "mãe-boa-demais" morresse e recebeu de braços abertos a mãe-selvagem. A figura da mulher personificada pela loba remete à criatura-loba-mulher que voltou à vida pelas mãos de *La Loba*. Já passou pelas provações e aprendeu a lição. Ela é impetuosa, livre e sabe identificar os perigos, sabe agir, quando chega a hora de atacar para a autopreservação. Assim é a Mulher Selvagem. A loba do poema está em um estado psíquico diferente da protagonista do conto do Barba-Azul, representada pela irmã mais nova.

O conto do Barba-Azul apresenta o despertar da ingenuidade, da iniciação da mulher à natureza selvagem, que é parte essencial de sua individualização. Ele é "[...] um homem sinistro que habita a psique de todas as mulheres, o predador inato" que deseja "[...]

encher-se de ódio e extinguir as luzes da psique" (Estés, 2018, p. 59-60). Tanto os lobos quanto os humanos devem aprender sobre a existência dos predadores. Em *Loba*, os versos de Walker "[...] como quem tange/ao longe/a ovelha desgarrada/eu te chamo" trazem essa questão. A irmã mais nova do conto é ingênua e ignorante quanto a esse aspecto de sua própria psique, assim como a ovelha desgarrada no poema, é alheia aos perigos.

A irmã mais nova deixou a "mãe-boa-demais" morrer muito tarde, por isso, não reconheceu e não ouviu seus instintos, diferentemente das irmãs. É o roteiro humano da mulher ingênua, guiada pela ilusão que traz sempre um grande perigo a todas as mulheres. Tanto a mulher mais jovem que não passou pela iniciação, quanto a mais velha que "[...] está tão isolada de seu aspecto selvagem que mal chega a ouvir os avisos do seu íntimo, ela também segue em frente com um sorriso ingênuo" (Estés, 2018, p. 62).

Desde a infância, as meninas são condicionadas a acreditar no ideal romântico salvador, a aceitação do casamento com o monstro é normalizada e incentivada nos contos de fadas, como em *A bela e a fera* e *A princesa e o sapo*, em que se espera que o monstro se transforme em príncipe, ao final da história.

O silenciamento e a educação que as mulheres receberam e recebem continuamente da sociedade patriarcal leva ao esquecimento de seus instintos, tornando-as indefesas, sem conseguir reconhecer os perigos de dentro e de fora de sua psique. Já a loba do poema tem conhecimento de sua existência e sabe reconhecer seus instintos, como mostram os versos: "[...] como quem vigia/ao longe/o enredo da emboscada/eu te espreito".

Vigiar e reconhecer a ameaça do predador demonstra a força da natureza instintiva. Nesse sentido, o ato de espreitar e observar é característico da natureza curiosa feminina e deve ser alimentado e preservado, assim como no conto de Vasalisa em que a intuição representada pela boneca era alimentada, cultivada.

Ao pressentir o perigo, a loba ouve sua intuição e age, como percebemos nas estrofes: "[...] como quem cerca/e cinge e aquece/eu te guardo/e ardo/em teu destino". Os versos do poema sintetizam o que afirma Estés:

> [...] quando uma mulher é forte em sua natureza instintiva, ela reconhece por instinto o predador inato pelo cheiro, pela aparência, pelos ruídos... ela prevê sua presença, ouve sua aproximação e toma medidas para afastá-lo (Estés, 2018, p. 89).

A mulher se religa ao arquétipo da Mulher Selvagem para resgatar sua força instintiva e, desse modo, garantir sua verdadeira liberdade, desarmando o predador; enfrentando os desafios que a sociedade patriarcal poderá lhe impor.

Por isso, o conto do Barba-Azul, segundo Estés (2018), tem muito significado simbólico para as mulheres, pois a Mulher Selvagem se faz presente para contrabalancear a destruição causada por ele. O conto é relevante, tanto para as que estão sendo iniciadas quanto para aquelas que nunca passaram pelo ritual. Assim como é relevante para as mulheres que estão afastadas de sua natureza selvagem e para as que estão em plena comunhão com a Mulher Selvagem, como a loba do poema de Walker, lembrar-se de sempre cultivar esse vínculo.

Considerações Finais

A poética de Marli Walker destaca-se no cenário das literaturas produzidas em Mato Grosso, ao apresentar um discurso de emancipação e de construção de uma identidade feminina. Em *Jardim de ossos* (2020), a autora dá voz a uma mulher arquetípica, originária de tantas outras vozes que a antecederam e que foram silenciadas pelo patriarcado.

Acordadas pelo inconsciente, essas vozes representam a mulher, em suas diferentes situações de vida, em família e nos relacionamentos, elegendo temas referentes às complexidades da vida. A imagem poética, ainda que não assuma uma função narrativa, traz histórias, revela momentos congelados na memória, descortinando experiências difíceis de narrar, ou resumir, e que podem ser reconhecidas nos contos de Estés. Suas narrativas simbólicas trazem figuras femininas arquetípicas que tornam possível interpretar experiências sexuais, amorosas, religiosas, em fases de provações e amadurecimento da mulher, como na formação da psicologia analítica e arquetípica.

A psicanalista junguiana compara as mulheres a animais selvagens, como a loba, devido às características relacionadas à vivacidade e à força instintiva. Compartilhando arquétipos semelhantes, mulher e loba respondem de modo selvagem às repressões, permanecendo em estado de comunhão com a natureza, cultivando sua força e compreendendo sua intuição. Dessa forma, podem escapar das imposições e domesticação de uma sociedade governada pelo universo masculino.

A poética de Marli Walker se opõe a esse universo patriarcal e nos convida para o encontro com a subjetividade feminina, oferecendo ao leitor, não somente o extravasamento de emoções de sua condição lírica, mas, sobretudo, um olhar reflexivo e inquiridor que perscruta as forças instintivas que podem compor a psique de cada mulher.

O arquétipo da selvagem propicia a compreensão da mulher, ou das mulheres, possíveis de serem reconhecidas nos poemas de Walker. A alma feminina se apresenta como selvagem, com sua força da mulher guerreira, que despertou a loba adormecida.

Do espanto da consciência da morte e do amor perdido, o eu lírico atravessa uma etapa para a iniciação de uma mulher e a despedida da pureza da infância. Assim como no conto *Vasalisa* que narra a transmissão de uma geração para a outra, como *herança* ancestral representada pela morte da "mãe-boa-demais da psique",

no poema *funeral* também é preciso ver morrer o lado de inocência para dar lugar ao amadurecimento. A iniciação, portanto, só ocorrerá quando se deixa morrer o que é preciso morrer.

A mãe selvagem instrui para o que deve ser feito, para os rompimentos necessários, ainda que sejam sofridos. O arquétipo da mulher selvagem ensina que não é possível permanecer passiva e dócil, sem se debater pela sobrevivência como indivíduo livre e em transformação.

A ancestralidade feminina, em *Jardim de Ossos*, é representada pela força inconsciente que move mulheres e as orienta. Na imagem metonímica dos "ossos minerais" estão representadas as muitas mulheres que compõem o arquétipo do feminino. O conto *La Loba* traz a figura arquetípica da velha senhora, detentora do saber e da união das forças. É ela quem recolhe os ossos de seus antepassados e os guarda para compor a selvagem originária.

Os "ossos minerais" figuram a expressão lírica da mulher selvagem, aquela que "carrega várias mulheres" sobre sua "coluna cervical" (Walker, 2020, p. 14). Essa ancestralidade, simbolizada nos "ossos", garante a força da alma feminina; faz reviver o arquétipo da velha *La Loba*, "quintessência da mulher" (Estés, 2018, p. 48). Por isso, a loba é chamada e espreitada pelo eu lírico, que sente a necessidade de reviver seu arquétipo, dando forma ao instinto na figura do animal selvagem. A loba-mulher é sábia e livre; ensina a pressentir os perigos e a se proteger dos espíritos predadores, da figura do homem predador inato que habita e amedronta a psique feminina.

Ser mulher selvagem é ser resistência. Dentro de cada uma está toda a força de suas ancestrais, uma sobre os ombros das outras, como uma pirâmide que se ergue e se sustenta. Durante o percurso da vida, a mulher cultiva um jardim de ossos, com seus medos, anseios e conquistas.

Mesmo na psique da mulher submissa, *La Loba* estará sempre pronta para recolher os ossos, para reerguer, como na intertextualidade presente com o poema *primitiva*. Walker (2020, p. 78) se recusa

a calar: "[...] mas não morrerei engasgada/ com pedaço de osso/ atravessado na glote", pois acredita que "[...] não é digno uma mulher/ morrer sufocada". A verdade instintiva de cada mulher se manifesta em cada uma delas, como a sabedoria ancestral.

Jardim de ossos (2020) reúne poemas, que mostram metaforicamente o "ser mulher", a intimidade e as sutilezas da Mulher em diferentes estados da psique: da ruptura com a infância; da necessidade de crescer; da iniciação e da descoberta de sua força. Todas as mulheres nascem livres para correr com os lobos, libertas do fundo de cavernas, livres da repressão de Barbas-Azuis. A sociedade patriarcal tentou por séculos silenciá-las, subjugá-las e submetê-las a suas regras e ideologias, porém na arte, assim como no inconsciente, a mulher dá vazão ao seu instinto de liberdade, revitalizado pelo arquétipo da Mulher Selvagem. A poética de Walker, em sintonia com a psicologia analítica de Estés, mergulha fundo na ancestralidade para emergir de modo consciente, reconhecendo seus limites e sua força para ultrapassá-los. Entregue a uma poética instintiva que aflora o que há de mais primitivo no inconsciente feminino, a poesia de Marli Walker convida para uma colheita, não de flores, mas de ossos, uma árdua colheita que deve acordar o feminino primitivo adormecido em cada mulher contemporânea.

Referências

ANTUNES, Arnaldo. Sobre a origem da poesia. 2000. *In*: MOREAU, Gisela. *Poemas para dançarmos*. São Paulo, 2000.

BASSOLS, Miquel. *O inconsciente feminino e a ciência*. Revista Lacan *XXI*, 2016.

BOLEN, Jean Shinoda. *As deusas e a mulher*: nova psicologia das mulheres. São Paulo: Paulus, 1990.

CANDIDO, Antônio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 1996.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. *Mulheres que correm com os lobos*: mitos e histórias do arquétipo da Mulher Selvagem. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

JUNG, Carl Gustav. *Estudos Experimentais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

MARTINS, Camila Alves. *Faces do Feminino Sagrado*: o arquétipo da mulher selvagem. Dissertação do Mestrado em Ciências da Religião – Universidade Católica de Goiás, 2006.

MORAES, Julia Ribeiro Melo de; ASSUNÇÃO, Laura Farage. *O arquétipo da Mulher Selvagem*: uma representação visual. 2017. 81 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WALKER, Marli. *Jardim de Ossos*. 1. ed. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial: 2020.

WALKER, Marli. *Mulheres silenciadas e vozes esquecidas*: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso. Carlini & Caniato Editorial, 2021.

ZANIN, Michelle. *Poesia contemporânea brasileira*. Disponível em: <https://www.revistaacademicaonline.com/news/poesia-contemporanea-brasileira-por-michelle-zanin/> Acesso em: 30 mai. 2020.

MARLI WALKER E A INSURGÊNCIA POÉTICA NA LITERATURA FEMININA EM MATO GROSSO

Suzely Ferreira da Silva
Edson Flávio Santos

Introdução

> *A poesia é uma janela aberta para a alma, um vislumbre da essência do ser humano. Por meio dela, podemos explorar os recantos mais profundos do nosso ser, dar voz às nossas angústias e celebrações, e encontrar consolo nas palavras. A poesia é uma arte que transcende o tempo e o espaço, conectando gerações e culturas através da linguagem universal das emoções.* (Elizabeth Bishop)

A produção literária de autoria feminina no Brasil tem sido historicamente atravessada por processos de marginalização e silenciamento. Embora haja registros de escritoras, desde o século XVIII, como Teresa Margarida da Silva e Orta, a inserção efetiva das mulheres no cânone nacional foi dificultada por estruturas patriarcais que associavam a criação intelectual à figura masculina (Duarte, 1995; Telles, 1997). Nas últimas décadas, a crítica feminista tem se dedicado à revisão dessas narrativas, propondo uma escuta mais plural das vozes femininas e reivindicando novos critérios de legitimação literária.

No contexto mato-grossense, esse apagamento revela-se ainda mais acentuado. A escassez de registros sobre autoras da região não indica ausência de produção, mas, sim, uma negligência historiográfica que atravessa questões de gênero, território e identidade. Como observa Duarte (2001), a invisibilidade das escritoras decorre da seletividade dos mecanismos que definem o que é reconhecido como literatura legítima. É nesse cenário que se insere a obra da escritora,

pesquisadora e professora Marli Walker, cuja trajetória configura uma inflexão significativa no campo literário regional. Ao articular uma poética que tensiona os limites entre tradição e inovação, memória e resistência, subjetividade e espaço, sua produção contribui para a reconfiguração dos modos de narrar o feminino.

Essa atuação envolve tanto a criação literária quanto a pesquisa crítica, com destaque para o estudo das vozes silenciadas na literatura mato-grossense. Ao revisitar três séculos de poesia escrita por mulheres no estado, a autora propõe uma revisão dos critérios de valorização literária, questionando os dispositivos que, historicamente, excluíram autoras do reconhecimento institucional. Tal abordagem converge com o pensamento de Elaine Showalter (1993), que defende a construção de uma genealogia literária feminina capaz de evidenciar as especificidades da experiência das mulheres na escrita.

Este artigo tem como objetivo analisar a trajetória pessoal e intelectual da escritora mato-grossense, com atenção aos aspectos centrais de sua produção poética e ensaística. A análise busca compreender de que modo essa escrita se articula ao movimento de ressignificação da memória literária feminina, em Mato Grosso, evidenciando as intersecções entre literatura, gênero e território.

Trajetória pessoal e literária

Nascida em Santa Catarina, a escritora, ainda jovem, estabeleceu residência no norte de Mato Grosso, região onde viveu por mais de duas décadas. Essa vivência territorial influenciou diretamente sua produção literária, marcada pela presença de elementos regionais, sociais e culturais que atravessam sua obra. Atualmente, reside em Cuiabá, onde atua como diretora de ensino no Instituto Federal de Mato Grosso (IFMT) e integra o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), campus de Sinop.

Sua atuação profissional está voltada à formação de leitores e escritores, com destaque para projetos que incentivam a produção literária entre jovens. Em 2024, organizou, ao lado de outras professoras, a coletânea *Poesia na Fonte*, composta por poemas autorais de estudantes do IFMT. A iniciativa evidencia o compromisso com a educação literária e com a valorização da escrita, como prática de expressão subjetiva e construção identitária.

Com doutorado em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB) e especialização em Literatura Infantojuvenil e Ensino pela UNEMAT, a pesquisadora articula criação literária e investigação crítica. Integra o Coletivo Maria Taquara – Mulherio das Letras/MT, movimento que promove a literatura produzida por mulheres e fomenta discussões sobre identidade, gênero e território. Também ocupa a cadeira número 02 da Academia Mato-Grossense de Letras, espaço dedicado à promoção da literatura regional e à valorização da produção cultural do estado.

Sua obra é composta por livros de poesia e prosa que percorrem temas, como memória, território, relações humanas e subjetividade feminina. *Pó de Serra* (2006; reeditado em 2017) explora o cotidiano rural e a relação visceral com a terra; *Águas de Encantação* (2009) associa natureza e espiritualidade pela simbologia da água; *Apesar do Amor* (2016) investiga perdas e afetos; *Jardim de Ossos* (2020) ressignifica a dor por intermédio da memória e da ancestralidade; e *Coração Madeira* (2020), seu primeiro romance, acompanha uma mulher em deslocamento geográfico e afetivo entre o Sul e o Norte do país. Em *Mulheres Silenciadas e Vozes Esquecidas*: *três séculos de poesia feminina em Mato Grosso* (2021), fruto de sua tese de doutorado, revisita três séculos de poesia feminina em Mato Grosso, denunciando o apagamento das autoras na historiografia.

Essa diversidade temática e estética reflete sua concepção de literatura, como campo em constante movimento, em que tradição

e inovação dialogam de forma contínua. A autora, em entrevista publicada na Revista Pixé[7] (2019, n.p), destaca:

> Eu penso que a literatura, assim como todas as artes, é um inesgotável e interminável campo para o exercício criativo e há, hoje, tanta diversidade de estilos, experimentos e tendências quanto o mundo e a vida contemporâneos permitem à imaginação do artista. A tradição permanece como modelo fundador, mas a inovação move a vida, que alimenta e movimenta o poeta.

Essa perspectiva revela sua concepção de literatura, que reconhece a importância da tradição, mas enfatiza o papel da inovação, como força propulsora da criação artística. Sua trajetória evidencia o entrelaçamento entre prática literária, pesquisa acadêmica e atuação educacional, consolidando sua relevância no campo da literatura mato-grossense contemporânea. Ao articular experiência e criação, sua obra convida a uma escuta ampliada das vozes femininas, silenciadas ao longo da história literária. Revisitar o feminino e o território, nesse contexto, configura-se como gesto de insurgência e ressignificação.

Revis(ita)ndo o feminino e o território

A história da literatura ocidental é marcada por uma ausência eloquente: a exclusão sistemática das mulheres como produtoras de linguagem e de cultura. Enquanto na Europa e nos Estados Unidos,

7 A Revista Pixé foi uma publicação literária digital criada pelo escritor Eduardo Mahon, com foco na divulgação da literatura e da arte contemporânea em Mato Grosso. Circulou entre 2014 e 2019, reunindo textos de autores brasileiros e artistas visuais convidados. A entrevista com Marli Walker foi publicada em 2019 e está disponível em: https://revistapixe.com.br/entrevista-marli-walker.

entre os séculos XVIII e XIX, autoras já ocupavam posições expressivas no mercado editorial, como observa Elaine Showalter (1993), ao destacar que três quartos dos romances publicados nos Estados Unidos, naquele período, eram escritos por mulheres —, no Brasil, esse movimento sofreu atraso, devido a fatores históricos e ideológicos. A estrutura patriarcal herdada da colonização impôs barreiras à formação intelectual feminina, dificultando sua legitimação, como produtora de conhecimento artístico.

Em Mato Grosso, a exclusão feminina intensificou-se, devido à escassez de registros, à centralização dos discursos literários e à invisibilidade das vozes periféricas. Nesse cenário, a crítica feminista evidencia que a ausência de mulheres no cânone não decorre da falta de produção, mas de critérios seletivos que privilegiaram vozes masculinas. Constância Lima Duarte (1995) questiona essa lógica, ao ressaltar que autoras, como Narcisa Amália, Nísia Floresta e Francisca Clotilde produziram obras esteticamente comparáveis às de poetas românticos consagrados, mas foram sistematicamente ignoradas.

Além disso, a resistência à presença feminina nas letras já era denunciada por escritoras do século XIX. Narcisa Amália, por exemplo, criticava os preconceitos sociais que limitavam a expressão artística das mulheres. Em discurso citado por Telles (1997, p. 63), ela revela a tensão entre sensibilidade e censura, entre vocação e repressão:

> A pena obedece ao cérebro, mas se o cérebro submete-se antes ao poderoso influxo do coração, como há de a mulher revelar-se artista se os preconceitos sociais exigem que o seu coração cedo perca a probidade, habituando-se ao balbucio de insignificantes frases convencionais?.

Com o surgimento da imprensa voltada ao público feminino, na segunda metade do século XIX, novas possibilidades discursivas emergiram. Revistas, como *O Jornal das Senhoras* e *O Direito das Damas,* permitiram a circulação de textos literários, artigos políticos

e reflexões filosóficas produzidos por mulheres, ainda que, muitas vezes, dentro de molduras tradicionalistas. Duarte e Paiva (2009) observam que essas publicações revelam tanto conformidade com padrões sociais quanto rompimentos com eles, como no caso de Gilka Machado, cuja poesia centrada no desejo feminino provocou reações intensas da crítica conservadora.

No caso específico de Mato Grosso, Marli Walker, em *Mulheres silenciadas e vozes esquecidas: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso* (2021, p. 275), destaca a urgência de revisitar a presença feminina na tradição poética do estado:

> Retomar textos escritos no século XIX e no decorrer da primeira metade do XX implica em reinscrever nesse passado o lugar enunciativo das ausências, desestabilizando a fixidez de sentido e o efeito de totalidade da memória, tal como se inscreve no cânone. À produção da lírica feminina, já reconhecida da segunda metade do século XX e do início do XXI, soma-se a do 1º XX e do início do XIX. É a partir desse contexto que se inicia a história da poesia produzida em Mato Grosso e, com ela, a participação ativa da mulher no processo social e cultural do estado no decorrer de três séculos.

Embora pesquisas masculinas tenham abordado parcialmente essa produção, revisões realizadas por pesquisadoras revelam uma presença mais numerosa e consistente. Nesse panorama, a temática do amor surge como eixo central da lírica feminina, abrangendo dimensões fraternas, maternas, filiais, artísticas, românticas e sensuais, esta última mais presente nas últimas décadas do século XX e início do XXI.

A análise dos textos poéticos exige, segundo a autora, dois cuidados centrais: uma revisão historiográfica minuciosa, capaz de identificar obras silenciadas, e uma investigação sobre a progressão das concepções de amor, na cultura ocidental, permitindo compreender

as imagens poéticas, como mediadoras entre desejo e realidade. Assim, a poesia das mulheres mato-grossenses registra experiências históricas e, ao mesmo tempo, participa ativamente da construção simbólica e cultural do estado.

Esse breve panorama histórico é fundamental para compreender a proposta literária da autora. Ao revisitar o feminino e o território, ela recupera vozes silenciadas e, simultaneamente, propõe uma ressignificação da paisagem mato-grossense, articulando corpo, memória e linguagem como elementos centrais de sua poética. Em consonância com esse movimento, sua obra se inscreve em uma insurgência literária que desafia os limites da representação tradicional e reivindica novos modos de existência e escuta.

A produção literária em questão propõe uma leitura crítica da história cultural e literária de Mato Grosso, com ênfase na experiência feminina e na relação simbólica entre corpo, memória e território. Ao revisitar o passado, a autora questiona os critérios que definiram o que foi considerado digno de registro. Sua escrita tensiona os limites entre o espaço privado e o público, entre o regional e o nacional, entre o feminino e o universal, propondo uma escuta ampliada das subjetividades historicamente marginalizadas.

Além disso, a literatura, como destaca Antonio Candido (2020, p. 56), é uma forma de transposição do real para o ilusório, operada por meio da linguagem e da técnica. Nesse processo, combinam-se elementos de vinculação à realidade social e de manipulação formal, conferindo à obra literária sua configuração estética e simbólica:

> Arte, e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade.

Essa articulação entre realidade e forma é mobilizada na obra, ao representar o território mato-grossense, não apenas como espaço físico, mas como lugar de memória, dor e resistência. Em *Pó de Serra* (2006/2017), a autora evoca a vida rural, por meio de imagens que remetem ao trabalho, à terra e à ancestralidade feminina[8]. A mulher do interior aparece em relação direta com o ambiente natural, revelando uma subjetividade moldada pelas condições materiais e simbólicas do território. Essa sensibilidade emerge no poema *Impressão*, em que o espaço natural é figurado como perda e transformação:

> O quadro verde está manchado
> Novas cores saem dele agora
> Não é o colorido dos pequenos brotos
> Não é tonalidade de semente
> É cor de fruta madura que se perdeu
> (Walker, 2017, n.p)

O poema evidencia como a autora percebe o território e a experiência vivida de forma sensível e temporalmente reflexiva, conectando passado e presente, por meio da memória e da perda. Nesse sentido, a noção de contemporaneidade, conforme proposta por Giorgio Agamben (2009, p. 59), torna-se relevante para compreender essa relação crítica com a tradição literária:

> A contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.

Essa dissociação entre tempo presente e memória histórica é também perceptível em *Mulheres Silenciadas e Vozes Esquecidas* (2021)**,** obra em que se revisitam três séculos de poesia feminina

8 Algumas reflexões apresentadas nesta seção derivam da minha pesquisa, defendida em março de 2025 no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT).

em Mato Grosso, revelando o apagamento sistemático de autoras, na historiografia literária. Ao propor uma escuta crítica dessas vozes, a produção contribui para a construção de uma genealogia literária feminina que desafia os critérios tradicionais de canonização. Nesse contexto, Walker (2021, p. 23) observa: "No entanto, o universo feminino permanecia sob a censura explícita ou sob o olhar complacente do mundo masculino, que via o exercício da escritura como apenas mais um capricho feminino e, mais grave, uma ameaça aos bons costumes."

De modo convergente, Constância Lima Duarte (1995, p. 26) reforça essa reflexão sobre a invisibilidade das autoras:

> A grande pergunta que se coloca é por que algumas escritoras [...] não estão hoje em nossas histórias literárias, nem sua obra compilada nas antologias e manuais de literatura. Quem as conhece sabe que a poesia que realizaram em nada fica a dever aos nossos poetas árcades e românticos.

Em consonância, a poesia é compreendida como meio de revelação pessoal e social, conforme Adrienne Rich (1995, p. 16):

> [...] a poesia não é apenas um modo de expressão artística, mas uma forma de revelação pessoal e social. A poesia pode ser tanto um grito de dor quanto um canto de celebração, encapsulando a complexidade das experiências humanas, e, em particular, das experiências femininas, que muitas vezes são marginalizadas ou silenciadas na sociedade.

Avançando na cronologia das obras, *Águas de Encantação* (2009) utiliza a água como elemento vital, espiritual e cultural, força ancestral e meio de conexão entre gerações, além de metáfora do fluxo da vida, revelando uma poética ecológica que reconhece

a interdependência entre seres humanos e natureza, entre cultura e ambiente, como ilustra o poema *Fendas*:

> Detive-me em restos esmagados
> de um tempo possível que me desfez
>
> Minhas retinas fitaram o assombro
> das canções fatigadas de ausência
>
> Alheia ao tempo que me perdeu
> fixo meus fragmentos bipartidos
> em mosaico entreaberto
> e cimento meu mar de estilhaços
> aos destroços de um tempo
> que ainda me quer imagem
> (Walker, 2009, n.p)

Nesse contexto, a presença do corpo feminino como território simbólico é recorrente. Ele funciona como sujeito de experiência, espaço de inscrição da memória e da história, em diálogo com os estudos de Adriana Cavarero (2000), que propõe uma ética da narração centrada na singularidade do sujeito e na escuta das histórias individuais. A relação entre mulher e natureza é construída com densidade crítica, evitando associações essencialistas que, historicamente, vincularam o feminino ao natural. Em vez disso, Walker evidencia a dimensão simbólica e política dessa conexão, alinhando-se à ética ecológica feminista de Val Plumwood (1993).

Em *Apesar do Amor* (2016)**,** as complexidades das relações afetivas são exploradas com profundidade, abordando os limites entre dor e transcendência. O amor surge como experiência ambígua, marcada por perdas, silêncios e reconstruções. O poema *Fardo* exemplifica essa tensão entre dor e resistência:

> equilibrar-se
> sobre o movediço chão
> sobre o estar ou não

sobre a fina corda
do sem sentido
o arredio e faminto sentido
tão perseguido em vão
(o equilíbrio cansa tanto)
(Walker, 2016, p.9)

O poema evidencia como a autora utiliza imagens densas e metáforas corporais, para transformar experiências dolorosas em linguagem, poesia e resistência. Judith Butler (2004) sustenta que a vulnerabilidade constitui a subjetividade e que reconhecer a dor pode fundamentar vínculos éticos e políticos, o que dialoga diretamente com a poética de Walker.

Em *Jardim de Ossos* (2020)**,** o gesto de escrita feminina se manifesta na construção de uma poética que incorpora o corpo como território de memória e resistência. Os ossos simbolizam a estrutura interna do sujeito, revelando a profundidade das experiências vividas e a força da ressignificação simbólica diante da dor, como se observa no poema *primitiva*:

primitiva

meus ossos minerais
carregam várias mulheres
sinto-as todas
(antigas e constantes)
sobre a coluna cervical

(aguente firme, diz uma tia-avó
é melhor não se envolver, diz outra)

são tantas mulheres
em meus ossos paleolíticos
tantos detritos
tantas noites em claro
tantos partos e perdas
o leite empedrado no seio
de todas elas em mim

no fundo escuro da caverna
eu (primitiva e extenuada)
ainda afago os cabelos
de minha bisavó
(e às vezes choro um pouco)
(Walker, 2020, p. 14)

Em *Coração Madeira* (2020)**,** a travessia da protagonista entre o sul do Brasil e a região amazônica mato-grossense simboliza também um deslocamento interior, marcado por rupturas, mudanças e reconfigurações identitárias. O território é percebido como extensão do corpo feminino, espaço de transformação e de elaboração subjetiva. A personagem "Filha do Meio" revisita suas raízes e constrói sua identidade, a partir da memória e da dor, estabelecendo vínculos profundos entre experiência pessoal e espaço geográfico:

> A Filha do Meio ainda não conhecia os escritos de Clarice
>
> Lispector nem os de Adélia Prado. Não podia supor que essas duas mulheres e tantas outras viessem um dia a ser o seu esteio, refúgio, alento, paixão e ressurreição. Não sabia dos caminhos que percorreria até o seu coração compreender o efeito que todos os escritos causariam em suas travessias nos sertões de fora e de dentro, desde o Oeste frio de Santa Catarina até o calor escaldante de um Oeste mais hostil, nas entranhas da Amazônia, muito perto do Xingu. Ela não sabia ainda da existência de um outro sertão, mais profundo, cravado dentro do peito, perigoso e traiçoeiro.
>
> Prometeu a si mesma que nunca mais na vida usaria uma toalha sem antes sacudi-la muito bem. Prometeu também que o episódio da barata seria um marco divisor em sua história de

> Filha do Meio. Não seria refém de medo algum, de espécie alguma, fosse de barata, fosse de voz do coração que falasse em língua morta. Não se renderia a miudezas que a distraíssem de sua lida, sua vida, seu sono. (Walker, 2020, p. 17).

Essa travessia da protagonista ilustra como a condição feminina é marcada por tensões entre afirmação e apagamento, reconhecimento e invisibilidade, conforme enfatiza Martha Robles (2019). Em consonância com Hélène Cixous (1975), a escrita feminina se configura como gesto de libertação e insurgência, ocupando a linguagem para construir redes de escuta e compartilhamento, abrindo caminho para experiências historicamente excluídas dos registros oficiais.

Considerações finais

O presente estudo desenvolveu uma análise da produção literária e da atuação intelectual de Marli Walker, compreendendo-as como instâncias articuladas de criação estética e intervenção crítica no campo da literatura mato-grossense. A análise evidenciou que tal produção opera como espaço de mediação entre experiências individuais e coletivas, mobilizando categorias, como corpo, memória e território, para problematizar os processos históricos de silenciamento das vozes femininas.

No desenvolvimento da pesquisa, constatou-se que a insurgência poética constitui um princípio estruturante da escrita analisada, manifestando-se tanto na configuração formal e temática das obras quanto na dimensão reflexiva de sua produção ensaística. Esse movimento crítico possibilita a revisão dos critérios de legitimação literária, ao tensionar os discursos canônicos e ampliar as possibilidades de inscrição do feminino na memória cultural regional.

Observou-se, ainda, que o diálogo entre passado e presente desempenha papel central na construção poética do corpus examinado. A recuperação de experiências historicamente marginalizadas, associada à ressignificação do território como espaço simbólico, contribui para uma compreensão mais complexa das dinâmicas identitárias e culturais que atravessam a literatura produzida em Mato Grosso. Nesse contexto, a ancestralidade emerge como elemento ativo na elaboração das subjetividades contemporâneas.

Dessa forma, conclui-se que a produção literária analisada apresenta contribuição significativa para a literatura brasileira contemporânea, especialmente no que se refere à ampliação do campo crítico sobre autoria feminina, em contextos periféricos. A articulação entre memória, gênero e território reafirma a insurgência poética como categoria analítica pertinente, capaz de evidenciar o papel da literatura na revisão da historiografia literária e na problematização das experiências femininas, ao longo do tempo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? In: *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização***.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BUTLER, Judith. *Vida precária: o poder do luto e da violência***.** Tradução de Sérgio Lamarão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem***.** 2. ed. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2020.

CAVARERO, Adriana. *Tu que não és meu: mulher e escrita***.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

CIXOUS, Hélène. *O riso da Medusa. In: Cadernos de Literatura e Feminismo*. São Paulo: Ed. Mulheres, 2007.

DUARTE, Constância Lima. *Nísia Floresta: vida e obra*. Natal: UFRN, 1995.

DUARTE, Constância Lima; PAIVA, Aparecida de Fátima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2009.

HARAWAY, Donna. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: *Ciência, ciborgues e mulheres: a reinvenção da natureza*. Tradução de Cristina Pinto. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1991.

MEDEIROS, Eide Silva; COSTA, Eliane Miranda. A mulher paraense e o campo da literatura: entre o silêncio e a resistência. *Falas Breves*, v. 3, n. 1, p. 1–15, 2022.

PLUMWOOD, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge, 1993.

RICH, Adrienne. *Nascida de mulher: a maternidade como experiência e instituição*. Tradução de Maria Sylvia de Carvalho Franco. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas: o feminino através dos tempos*. Tradução de Débora Dutra Vieira e William Lagos. São Paulo: Goya, 2019.

SHOWALTER, Elaine. A literatura feminina: da margem ao centro. In: *A crítica feminista no século XX*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: EDUSP, 1993.

TELLES, Vera. Mulheres e letras: exclusão e resistência. In: *Mulher e literatura: uma introdução*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

WALKER, Marli. *Pó de Serra*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2006. Reedição: 2017.

WALKER, Marli. *Águas de Encantação*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2009.

WALKER, Marli. *Apesar do Amor***.** Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2016.

WALKER, Marli. *Jardim de Ossos***.** Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

WALKER, Marli. *Coração Madeira*. Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2020.

WALKER, Marli. *Mulheres Silenciadas e Vozes Esquecidas: três séculos de poesia feminina em Mato Grosso***.** Cuiabá: Carlini & Caniato Editorial, 2021.

WALKER, Marli. *Entrevista concedida à Revista Pixé, publicada em 2019***.** Disponível em: https://revistapixe.com.br/entrevista-marli-walker. Acesso em: 30 ago. 2025.

A PERDA DA INOCÊNCIA E A ESCRITA SENSORIAL EM TRÊS CONTOS, DE PATY WOLFF

Kylz Marielly Souza Meireles

Introdução

De início, a análise apresentada neste capítulo parte da reflexão sobre como as violências naturalizadas nas relações sociais brasileiras aparecem na literatura, em especial, nas experiências de infância de meninas negras, atravessadas por questões de gênero, raça e classe. O objetivo é compreender como a literatura mato-grossense pode atuar como espaço de denúncia, memória e afirmação de subjetividades.

No que se refere ao corpus selecionado, são os contos "Cítrica mexerica", "Manga verde com sal" e "Melado com farinha" (2020), da escritora e artista visual Paty Wolff, publicados na revista virtual *Ruído Manifesto*. Nessas narrativas, o espaço doméstico, a oralidade e os sentidos (tato, paladar e olfato) aparecem como dispositivos de linguagem, ativando memórias afetivas e colocam em jogo os limites entre infância, desejo e amadurecimento precoce.

No que diz à origem da pesquisa, este capítulo resulta de um recorte da dissertação de mestrado intitulada *Interseccionalidade e decolonialidade nos contos de Paty Wolff*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. A abordagem teórico-metodológica se ancora nos estudos sobre interseccionalidade (Crenshaw, 2002; Collins, 2020; Vergès, 2020), nas teorias decoloniais (Quijano, 2005; Mignolo, 2008; Grosfoguel, 2016) e no feminismo afro-latino-americano (Gonzalez, 2020; Akotirene, 2019), articulando literatura e crítica social.

Em síntese, ao privilegiar a obra de uma escritora mato-grossense contemporânea, este trabalho contribui para o alargamento do cânone literário nacional, ao destacar narrativas produzidas por

mulheres negras fora do eixo sul-sudeste. Ao mesmo tempo, propõe leituras que valorizam outras epistemologias e modos de existência que questionam a tradição eurocêntrica e reafirmam a potência da escrita negra feminina.

Subalternidade, interseccionalidade e decolonialidade

Em primeiro lugar, a análise da obra de Paty Wolff fundamenta-se em uma perspectiva teórico-crítica que articula os conceitos de *decolonialidade* e *interseccionalidade,* como ferramentas para compreender as múltiplas camadas de opressão representadas em seus contos.

Para dar sustentação teórica a este estudo, os referenciais fundamentais, destaca-se o conceito de *decolonialidade*, formulado inicialmente por Aníbal Quijano (2005). A partir da noção de *colonialidade do poder*, o autor evidencia que o colonialismo estruturou sistemas de exploração econômica, mas também modos de subjetivação e produção de saber. Nesse sentido, a colonialidade não se encerra com o fim do colonialismo, mas permanece como lógica de dominação que atravessa práticas sociais, culturais e epistêmicas. Para Quijano (2005), a modernidade ocidental consolidou novas identidades raciais associadas a formas específicas de controle social e laboral, compondo uma matriz de dominação ainda vigente na sociedade brasileira. Essa perspectiva é ampliada por Walter Mignolo (2008), ao conceber a colonialidade como o "lado obscuro" da modernidade, ou seja, a face que sustenta o projeto civilizatório ocidental ao custo da subordinação de povos colonizados. Ramón Grosfoguel (2016) expande ainda mais esse escopo analítico, ao incluir os marcadores de gênero, sexualidade, classe e epistemologia como dimensões interligadas dessa dominação global capitalista e racializada.

Articulada a essa perspectiva, a *interseccionalidade* — proposta por Kimberlé Crenshaw (2002) — é central para a análise dos

contos, ao evidenciar que raça, gênero e classe constituem sistemas interdependentes que moldam a experiência das mulheres negras. No mesmo sentido, surge Patricia Hill Collins (2020), que entende a interseccionalidade como instrumento analítico capaz de apreender as múltiplas formas de opressão social.

No contexto brasileiro, o conceito ganha novas camadas, a partir da contribuição de Lélia Gonzalez (2020), que propõe um viés afro-latino-americano, e, de modo igual, Carla Akotirene (2019) acrescenta os efeitos da colonialidade na vivência interseccional das mulheres negras. Assim, a interseccionalidade deixa de ser apenas uma lente teórica e se torna um campo de leitura das especificidades históricas e culturais da experiência negra no Brasil.

Essas contribuições convergem com o pensamento do feminismo decolonial, formulado por Françoise Vergès (2020), que denuncia os limites do feminismo hegemônico e expõe a centralidade do trabalho doméstico e da exploração das mulheres racializadas na lógica do capitalismo global. Esse enquadramento teórico permite interpretar as personagens de Wolff em sua condição de subalternidade histórica, sem reduzir suas experiências apenas à dor, mas reconhecendo nelas, também, memórias, resistências e gestos de afirmação.

Em síntese, os aportes teóricos apresentados permitem compreender como a escrita de Paty Wolff mobiliza corpo, alimento e memória, para narrar experiências de infância e juventude negras atravessadas por desigualdades estruturais. Seus contos refletem as lógicas da colonialidade e da interseccionalidade, como também, transforma o cotidiano em território de denúncia e resistência. É nesse cruzamento entre teoria e literatura que se insere a análise a seguir, centrada nos contos "Cítrica mexerica", "Manga verde com sal" e "Melado com farinha".

Importa observar que, embora este capítulo se concentre na análise de tais contos , na dissertação de mestrado que lhe deu origem também foram examinadas as ilustrações produzidas por Paty Wolff

como extensões narrativas. Com base na noção de *colonialidade do ver* (Barrientos, 2019), as imagens foram interpretadas como dispositivos visuais capazes de desestabilizar os regimes de representação coloniais, propondo novos imaginários para os corpos negros na literatura. Assim, a articulação entre texto e imagem reforça a potência de sua obra como gesto político e estético.

A literatura produzida por mulheres negras no Brasil e em Mato Grosso

Historicamente, a literatura brasileira foi atravessada por processos de exclusão que marginalizaram a produção de autoras negras, sobretudo em relação à sua presença nos espaços de legitimidade cultural e acadêmica. Durante séculos, a formação do cânone literário privilegiou narrativas masculinas, brancas e alinhadas a um modelo eurocentrado de produção estética, o que resultou em apagamentos estruturais e sistemáticos de vozes não hegemônicas.

Sob tal perspectiva, Lélia Gonzalez (2020) afirma que essa lógica de exclusão está diretamente relacionada à divisão racial do trabalho no Brasil, que destinou às mulheres negras funções de serviço e invisibilidade social. O trabalho doméstico, o cuidado de outras famílias e a limpeza foram, por séculos, lugares de confinamento e subalternidade, o que restringiu, de maneira sistemática, seu acesso à produção intelectual e cultural. A permanência dessa estrutura de dominação revela como o racismo opera na base das relações de trabalho, afetando diretamente o acesso de mulheres negras à produção e ao reconhecimento intelectual. Como aponta Gonzalez (2020), ao investigar as experiências dessas mulheres nos espaços escolar e doméstico: "[...] um importante aspecto da extrema inferiorização [...] é a urgência de resistir aos efeitos do capitalismo e da cultura ocidental burguesa com os valores culturais afro-brasileiros e a sua transmissão para a próxima geração" (Gonzalez, 2020, p.

161). Trata-se, portanto, de um projeto contínuo de interdição de sentidos — seja na arte, seja na literatura.

De modo complementar, Gonzalez (2020) destaca que resistir a essa estrutura de exclusão denuncia a inferiorização histórica das mulheres negras, da mesma forma, valoriza os saberes afro-brasileiros como *herança* cultural a ser transmitida às próximas gerações. Essa reflexão de Gonzalez (2020) dialoga com pesquisas contemporâneas que, a partir de dados empíricos, demonstram como o racismo estrutural também organiza o campo literário. É nesse sentido que Regina Dalcastagnè (2008), em seu artigo *Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea*, contribui, ao revelar, a partir de estudos quantitativos, a hegemonia de personagens brancos e autores homens, nas publicações das principais editoras do país, evidenciando o apagamento sistemático das narrativas negras e femininas. Além da escassa presença de protagonistas e narradores negros, observa-se ainda o silenciamento deliberado de temáticas raciais. Esse cenário revela a estrutura de poder que regula quem pode escrever, ser lido e reconhecido como produtor legítimo de conhecimento.

No campo literário atual, a produção de autoras negras contemporâneas configura-se como gesto de ruptura, em que a escrita se inscreve como prática de resistência. Um dos principais marcos dessa produção é o termo *escrevivência*, criado pela escritora Conceição Evaristo como um jogo entre as palavras *escrever* e *vivência*. O conceito expressa a ideia de que a produção emerge das experiências vividas, especialmente como mulher negra, periférica e atravessada por múltiplas opressões. A *escrevivência* transforma a escrita em território de memória coletiva.

Por conseguinte, embora tenha surgido uma formulação poética e política da própria autora, o termo foi posteriormente apropriado e consolidado como ferramenta teórica por pesquisadoras da literatura afro-brasileira, que o utilizam para pensar a escrita de si, os silenciamentos históricos e a centralidade das subjetividades

negras na produção de conhecimento. Além disso, o fortalecimento de coletivos e editoras têm possibilitado o surgimento de novas vozes e contribuído para ampliar o espaço da literatura negra feminina no Brasil. No entanto, esse panorama também se reproduz fora dos grandes centros urbanos, como no caso de Mato Grosso, onde ainda são escassas as pesquisas que investigam as produções no campo literário.

Especificamente em Mato Grosso, esse apagamento também se verifica. A emergência de escritoras, como Paty Wolff, aponta para uma nova cena literária que, embora ainda marginal, tem conquistado espaço sobretudo por meio de iniciativas independentes e de editais de fomento à cultura. Um exemplo significativo é a publicação de *Como pássaros no céu de Aruanda* (2021), pela Entrelinhas Editora, que evidencia o papel das editoras locais na visibilidade de autoras negras do estado.

Com efeito, ao articular palavra e imagem, a obra de Wolff propõe um novo campo simbólico voltado à reconstrução de identidades negras femininas situadas no território mato-grossense. Nesse processo, a autora homenageia autoras, como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Conceição Evaristo, reconhecendo-as como referências fundamentais para sua formação estética e intelectual. Ao dialogar com essa tradição, sua escrita se inscreve em uma luta coletiva de resistência feminina negra no Brasil, ao mesmo tempo em que afirma sua especificidade regional e cria novas formas de pertencimento no campo literário.

Por fim, as narrativas analisadas mobilizam a memória, como estratégia para reinscrever vivências negras apagadas pela tradição literária dominante. Ao reconstruírem referências identitárias por meio de personagens, vozes e espaços historicamente silenciados, esses textos produzem sentidos de pertencimento que deslocam a centralidade da experiência branca. Ao inscrever sujeitos negros como protagonistas de suas próprias histórias, ampliam a disputa simbólica no campo literário brasileiro, a partir de vozes marginalizadas.

“Cítrica mexerica”, “Manga verde com sal” e “Melado com farinha”: experiências sensoriais e perda da inocência nas narrativas de Paty Wolff

As narrativas de Paty Wolff, presentes nos três contos publicados na revista *Ruído Manifesto* (2020), articulam experiências que se conectam à denúncia das violências estruturais vividas por meninas e mulheres negras. A partir de histórias que atravessam a vida das protagonistas femininas, a autora constrói uma reflexão sobre o amadurecimento precoce imposto por opressões de raça, gênero e classe, evidenciando as marcas que essas vivências deixam na subjetividade das personagens. Sua escrita vai ao encontro do conceito de *escrevivência,* de Conceição Evaristo, em que a experiência individual se transforma em narrativa coletiva.

Ao mesmo tempo, Paty Wolff estabelece um diálogo com o conto contemporâneo, especialmente pelo uso de uma linguagem condensada e precisa — característica marcante do gênero — capaz de transmitir múltiplos sentidos, mesmo com economia de palavras. O conto se constrói de maneira econômica, sem digressões, apostando na força do não dito e na representação de cada gesto ou fala. Embora breve, carrega uma densidade de significados que exige do leitor atenção e sensibilidade. Nesse sentido, conforme aponta Bosi (1996), o conto opera menos pelo que mostra e mais pelo que sugere, convocando o leitor a ler os sentidos nas entrelinhas. A leitura, assim, demanda engajamento para alcançar os sentidos que se desdobram em camadas.

De forma geral, os contos “Cítrica mexerica”, “Manga verde com sal” e “Melado com farinha” são narrativas atravessadas por perdas, silenciamentos e violências, que evidenciam a infância negra como território vulnerável, onde dor e exclusão se manifestam de forma precoce. Ao mesmo tempo, esses contos abrem espaço para a construção de personagens complexas, cujas subjetividades revelam nuances profundas diante das violações vividas.

No primeiro conto, "Cítrica mexerica", a autora desloca o leitor para a perspectiva sensível de uma menina que, ainda muito jovem, enfrenta traumas impostos à sua existência. A narrativa rememora a mudança brusca de casa, após um episódio de violências contra a mãe, e evidencia como memórias dolorosas são despertadas no contato com o olhar e a presença masculina. O encontro com o menino da mesma cor, vestido com a camisa surrada do Mixto e descascando uma mexerica, parece abrir uma brecha de afeto. Entretanto, essa cena de curiosidade e aproximação é abruptamente interrompida pela lembrança da "mão intrusa" que invade seu corpo, gesto que simboliza a violação precoce da infância.

Além disso, a partir dessa cena, Paty Wolff mobiliza elementos da cultura popular regional – como o Mixto, a mexerica e o quintal – para construir uma representação da infância negra atravessada por violências traumáticas. Ao mesmo tempo, o conto evidencia, sob a lente da interseccionalidade (Crenshaw, 2002), como gênero, raça e classe se articulam para intensificar a vulnerabilidade da personagem, cuja infância não se cumpre plenamente em um espaço de proteção. O corpo infantil, nesse sentido, se torna um arquivo de memórias dolorosas.

Na sequência, em "Manga verde com sal", Paty Wolff constrói uma narrativa marcada pela delicadeza do despertar afetivo de uma protagonista adolescente. O breve encontro com um rapaz prestes a se alistar no exército é tecido pela partilha de uma manga verde, gesto que ativa sensações táteis e gustativas e inscreve o afeto no corpo da personagem. O sabor agridoce da fruta, associado ao riso interrompido, evoca o limiar entre infância e adolescência: um território íntimo, em que sentimentos começam a nascer, mas já atravessados pela desigualdade social e pelas restrições impostas à juventude negra periférica.

A narrativa, construída em primeira pessoa, revela um desejo contido e silencioso, ao mesmo tempo, terno e precário, pois logo se desfaz com a partida do jovem. A manga, metáfora do desejo que

não amadurece plenamente, simboliza a doçura interrompida, a paixão que fica no quase. Nesse sentido, o conto evidencia como o amadurecimento precoce é atravessado pela experiência do efêmero e da despedida, transformando uma cena cotidiana em memória marcante. Essa vivência entre o sabor e o afeto marca a história com delicadeza e conduz o leitor por caminhos sensoriais característicos do conto contemporâneo.

Sob outra perspectiva, a colonialidade do saber (Mignolo, 2008) ilumina como essa experiência adquire outra dimensão: ao colocar no centro o paladar e o tato como mediadores da narrativa, Paty Wolff rompe com a tradição eurocêntrica que privilegia a racionalidade e inviabiliza outras formas de conhecimento, como o corpo. A história afirma a legitimidade do sensorial como forma de saber, desestabilizando a hierarquia que reduz a experiência à abstração racional. Nesse gesto, elabora uma estética que é, ao mesmo tempo, poética e decolonial.

Por fim, em "Melado com farinha", a última narrativa da sequência, a protagonista inicia contando o seu desejo de tostar a farinha e buscar o melado na casa da doceira da vila – sobremesa favorita do Lúcio. O conto explora a paixão da jovem pelo amado, a partir dos sabores que se misturam ao desejo, evocando experiências próprias da juventude. Nessa fase da vida, a intensidade do afeto e da descoberta é simbolizada pelo sabor adocicado do melado, que marca a passagem da adolescência para a juventude, instaurando um clima de sensualidade e humor. Diferente dos contos anteriores, em que predominam a dor e a violência, aqui há a afirmação do desejo e a sugestão de uma experiência mais livre, ainda que situada em um ambiente doméstico. O cheiro, a textura e a cor do melado funcionam como metáforas de entrega e prazer, revelando as complexidades do corpo juvenil negro em sua transição para a vida adulta.

Nos três contos – "Cítrica mexerica", "Manga verde com sal" e "Melado com farinha" – os alimentos funcionam como metáforas corporais que evocam sentidos e ampliam os significados

simbólicos da experiência das protagonistas. Em cada narrativa, Paty Wolff estrutura um recorte da infância e da juventude negras atravessadas por marcas de afeto, desejo e dor, tensionando os limites entre inocência e amadurecimento. O gosto ácido da mexerica, o sabor agridoce de uma manga verde com sal e a doçura do melado constroem um percurso que vai da infância à juventude, traduzindo o amadurecimento precoce de meninas negras que aprendem, cedo demais, o peso da violência, ao mesmo tempo em que experimentam afetos e sensações.

Em "Cítrica mexerica", a acidez da fruta ativa a memória corporal e funciona como dispositivo do trauma: o simples gesto de descascar a fruta, realizado pelo menino que observa a protagonista, desperta lembranças dolorosas associadas à invasão de uma "mão intrusa" em sua coxa. A cena curta e intensa sugere a violação em silêncio, instaurando no corpo infantil negro marcas que rompem a proteção da infância. A fruta, nesse contexto, opera como metáfora do órgão sexual feminino, sugerindo, sem dizer, a fragilidade dos limites corporais e os traumas que se inscrevem na carne, ainda na infância. A metáfora não é literal, mas simbólica, e se insinua como leitura possível no cruzamento entre os sentidos e o corpo — uma escrita que convida o leitor a acessar o silêncio e as entrelinhas.

Já em "Manga verde com sal", o foco recai sobre o paladar. O encontro com o rapaz, marcado pelo ambiente doméstico – a varanda de chão batido, a namoradeira de junco, o vento quente, os conselhos maternos – recria um espaço de aprendizagem social e corporal. O gesto de partilhar a fruta, com seu sabor ácido e marcante, mistura prazer e despedida, despertando o primeiro afeto adolescente profundamente sensorial, que se entrelaça à condição social do rapaz: pele preta reluzente, fardamento militar simbolizam o destino reservado aos jovens negros das periferias, cujo futuro é condicionado por estruturas raciais e econômicas. A manga verde, nesse sentido, simboliza o desejo que não amadurece, a paixão interrompida, a doçura que fica no quase, de um relacionamento

ainda imaturo para acontecer, mas que, de alguma forma, assim como a fruta ainda verde, o sentimento foi compartilhado.

Em "Melado com farinha", o foco se desloca para o olfato e o paladar, evocando os aromas da cozinha e do corpo. A protagonista, agora mais velha, experimenta a juventude em clima de humor, desejo e curiosidade. O melado — espesso, doce e escuro — funciona como metáfora da sensualidade, da entrega e do prazer. A relação com Lúcio, o único personagem masculino nomeado nos contos, é construída e sob a descoberta mútua e da fantasia, revelando a leveza e a expectativa do encontro. O ambiente doméstico, mais uma vez, reaparece como um espaço íntimo e carregado de significados: é ali, entre o cheiro do melado e da farinha tostada, que é vivenciado o despertar do desejo, ainda que cercado pelas marcas da desigualdade.

Assim, ao articular essas três histórias, Paty Wolff constrói uma escrita sensorial que conecta corpo, alimento e território. Os elementos da cultura regional cuiabana — como o Mixto Esporte Clube, o quintal, a manga, o melado, o clima quente e os costumes populares — são convocados para situar a infância e a juventude negra em espaços específicos, mas com reverberações universais. As protagonistas não têm nomes, mas carregam histórias atravessadas por silenciamentos e complexidade. Já o menino e os rapazes que cruzam essas trajetórias surgem como figuras que ativam memórias, desejos e dores, compondo um mosaico de experiências.

Portanto, por meio do cruzamento entre espaços domésticos, alimentos e sensações, a autora cria um percurso de amadurecimento que não é linear nem pleno, mas fragmentado e complexo, costurado por memórias sensoriais. É nesse ponto que se insere a perspectiva interseccional: os contos revelam como raça, gênero e classe se imbricam na construção da infância e da juventude negras, marcando-as com violências simbólicas e afetos interrompidos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste capítulo buscou-se investigar como os contos de Paty Wolff articulam, de forma crítica e poética, as dimensões da interseccionalidade e da decolonialidade. Ao tematizar a infância e a juventudes negras, a autora constrói um repertório simbólico que denuncia as opressões, mas também propõe a ressignificação de identidades. Suas personagens, ainda que marcadas pela dor, não se resumem à condição de vítimas: carregam memória, desejo e afirmação identitária.

Nesse sentido, a escolha por analisar uma escritora considerada mato-grossense, que produz e fomenta a cultura fora dos grandes centros editoriais — reafirma a importância de descentralizar o olhar acadêmico e valorizar vozes das margens. Esse gesto amplia o campo de estudos sobre a literatura negra feminina e fortalece sua presença na escrita e na crítica.

Do mesmo modo, ao destacar as dimensões textuais presentes da obra de Paty Wolff, este trabalho buscou colaborar para novas perspectivas de leitura da literatura contemporânea, reconhecendo nela um gesto político de reconfiguração simbólica. A análise aqui apresentada se inscreve na proposta desta coletânea: constituir uma confraria literária, entendida como espaço de partilha, escuta e fortalecimento entre autoras, pesquisadoras e leitoras que insistem em romper silêncios históricos.

Nos contos analisados, o corpo, o alimento e o espaço doméstico se tornam lugares de memória. A mexerica, a manga e o melado com farinha deixam de ser apenas sabores e se transformam em metáforas do amadurecimento precoce. Cada gesto cotidiano, como descascar uma fruta, sentir um cheiro, lembrar uma cena, traz à tona a experiência de viver em um corpo negro feminino atravessado por gênero, raça e classe.

Por fim, o que fica, além do gosto dos alimentos, é a complexidade das subjetividades que nascem entre o trauma e o

desejo. As protagonistas sem nome, mas com voz, lembram-nos que o amadurecimento de meninas negras, no Brasil, é, muitas vezes, precoce e silencioso. Contar essas histórias, portanto, é também uma forma de resistir.

Referências

AKOTIRENE, Carla. *Interseccionalidade*. São Paulo: Jandaíra, 2019. 152 p. (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro).

BARRIENDOS, Joaquín. *A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico*. Tradução de Ariane Fagundes Braga e Leo. Epistemologias do Sul, v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019. Disponível em: https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul. Acesso em: 10 de abril de 2024.

BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2015.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. Tradução de Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2021.

CRENSHAW, Kimberlé. Documento painel 1: cruzamento: raça e gênero. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 10, n. 1, p. 177–193, jan./jun. 2002.

DALCASTAGNÈ, Regina. *Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea.* Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, *[S. l.]*, n. 31, p. 87–110, 2011. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9434. Acesso em: 3 jul. 2024.

GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro-latino-americano.* São Paulo: Zahar, 2020.

GROSFOGUEL, Ramón. *Descolonizar as esquerdas ocidentalizadas: para além das esquerdas eurocêntricas rumo a uma esquerda transmoderna descolonial*. Tradução de Larissa Pelúcio. Contemporânea, v. 2, n. 2,

p. 337-362, jul./dez. 2012. Disponível em: https://revistas.unila.edu.br/contemporanea. Acesso em: 20 dez. 2024.

MEIRELES, Kylz Marielly Souza. *Interseccionalidade e decolonialidade nos contos de Paty Wolff*. 2025. 109 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Linguagem) – Universidade Federal de Mato Grosso, Instituto de Linguagens, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, Cuiabá, 2025.

MIGNOLO, Walter. Desafios decoloniais hoje. Epistemologias do Sul, Foz do Iguaçu/PR, n. 1, p. 12-32, 2017.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

VERGÈS, Françoise. *Um feminismo decolonial* Trad. de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Editora Ubu, 2020.

WOLFF, Paty. *Como pássaros no céu de Aruanda*. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2021.

WOLFF, Paty. *Três contos: Cítrica mexerica, Manga verde com sal, Melado com farinha.* Ruído Manifesto, Cuiabá, 26 set. 2020. Disponível em: https://ruidomanifesto.org/tres-contos-de-paty-wolff/. Acesso em: 4 jul. 2025.

SOBRE OS ORGANIZADORES

Celiomar Porfírio Ramos

Pesquisador visitante na Universidade do Estado do Amazonas (PPGLA/UEA). Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2022); mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Mato Grosso (2024); mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade de Mato Grosso (2016). Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal de Mato Grosso (2014), e em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, pela mesma instituição (2009). Atualmente, é técnico em secretariado na Universidade Federal de Mato Grosso.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8734803201063388

Jesuino Arvelino Pinto

Doutor em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus de Tangará da Serra (2017), Mestre em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Campus de Araraquara (2002), Especialista em Língua Portuguesa e Graduado em Letras pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Três Lagoas, em 1994 e 1993, respectivamente. Realizou Estágio Pós-Doutoral na Universidade Federal de Goiás, Regional de Catalão, com supervisão do Professor Doutor João Batista Cardoso. Atualmente é Professor Adjunto da Universidade do Estado de Mato Grosso; Pesquisador do INCT/CNPq "Educação Transformadora: Antirracismo, Interseccionalidade e Justiça Social na América Latina; Líder 2 do Grupo de Pesquisa "Literatura, Ensino e Sociedade", certificado pelo CNPq desde 2006 e membro do Grupo de Pesquisa "Estudos comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas". Coordenador e Docente Permanente do Programa de Pós Graduação stricto sensu em Letras - PPGLetras, da Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário de Sinop.

Docente Permanente do programa de Pós-graduação em Estudos Literários - PPGEL -, Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário de Tangará da Serra. Editor-chefe da Revista de Letras Norte@mentos. Membro da Associação Internacional dos Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC), GESTÃO 2024-2026. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura, História, Política e Sociedade, atuando principalmente nos seguintes temas: Literaturas africanas de língua portuguesa em prosa; Literatura Negra Brasileira em prosa; Literatura em prosa escrita por mulheres; Literatura, memória e identidade; Literatura e História; Estudos da literatura brasileira produzida em Mato Grosso: narrativa; A narrativa contemporânea Infantil e Juvenil.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2044195183122422

Marinei Almeida

Possui Doutorado (2008) e Mestrado (2002) em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), pela Universidade de São Paulo - USP. Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Minas Gerais - PUC-BH (1998). Graduação em Letras (Língua Portuguesa e Inglesa e suas respectivas Literaturas), pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT (1996). Realizou Estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa/UL (2018/2019) em Literatura Africana sob supervisão da Profa. Dra. Ana Mafalda Leite. É professora (desde 1997) na Universidade do Estado de Mato Grosso, atua nos seguintes temas: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Afro-brasileira, Literatura e sociedade, Literatura Comparada, Literatura e Memória, Literatura produzida em Mato Grosso. Docente Permanente dos Programas de Pós-Graduação Mestrado/Doutorado: Estudos Literários - PPGEL/UNEMAT, na linha Literatura e Vida Social nos Países de Língua Oficial Portuguesa, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), na área dos Estudos Literários (Linha: Literatura e realidade social) e no Programa Profissional em Letras - ProfLetras/UNEMAT (nível mestrado). Foi

professora visitante da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), pelo Departamento de Teoria e Práticas Pedagógicas e pelo NEAB- Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (2017/01). Faz parte da Diretoria do GELCO - Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste - 2023-2024; Esteve à frente da Assessoria de Cultura da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão (UNEMAT) e atuou como membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado de Mato Grosso - CEC/MT (Ato N. 4.411/2015- 2016-2018) e do Conselho Municipal de Turismo de Cáceres-MT (COMTUR-2016-2018); Membro da Diretoria da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguistica - ANPOLL (2016-2018). Coordenadora do Projeto de Pesquisa "O mal-estar no contemporâneo: Literatura, História e outros saberes em tempo de emergência" - 2025/2026 (UNEMAT - Edital n. 013/2024). Pesquisadora nos projetos: Cartografia sociocultural do estado de Mato Grosso - da diversidade cultural à sustentação econômica em comunidades indígenas, quilombola, ribeirinhas e assentamentos rurais (CAPES); Relações Brasil e Angola no espaço escolar: desafios e estratégias para a educação literária em seus contextos de produção e mediação - 2025/2027 (MCTI/CNPQ N 16/2024); Integrante dos Grupos de Pesquisa: Brasil Cabo Verde: Literatura, Ensino e História (UERJ/CNPq) e Estudos de Literatura e sociedade contemporânea (CNPq). Atualmente exerce a função de Diretora de Programas de Pós-graduação Stricto Sensu na Pró-reitoria de Pesquisa e Graduação da UNEMAT -PRPPG, Portaria n. 2646/2022; Vice- coordenadora Centro de Estudos e pesquisas em Literatura CEPLIT (Portaria UNEMAT 2435/2022 - período de 2021 a 2025). É presidenta da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos - AFROLIC - Gestão 2024-2026. Possui várias publicações envolvendo temas de interesse e pesquisas em livro, artigos publicados em revistas e capítulos de livros.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/9246658373031683

SOBRE OS AUTORES

Adriana Lins Precioso

É formada em Letras pelo IBILCE/UNESP, campus de São José do Rio Preto, instituição na qual concluiu a graduação (1998), o mestrado (2003) e o doutorado (2009). Realizou estágio de pós-doutoramento em 2017, na área de Literatura e Práticas Sociais, pela Universidade de Brasília (UnB). Atualmente, é coordenadora do Curso de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), Campus de Sinop, na gestão 2025/2–2027/2. Atua como docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLETRAS), no mesmo campus, e coordena o Grupo de Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas (GECOLIT), certificado pelo CNPq. Suas pesquisas concentram-se nos seguintes eixos: pós-modernismo, literatura produzida em Mato Grosso, literatura infantil e juvenil, mitos, literatura de autoria feminina, afro-brasileira e indígena. Além disso, investiga temas relacionados à cultura, à arte e ao cinema.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/0200510761269823

Adrieli Teixeira

Graduada em Letras – Português e Inglês pela Universidade do Estado de Mato Grosso Carlos Alberto Reyes Maldonado (UNEMAT), Campus de Sinop/MT. Mestra pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLETRAS), da Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), na linha de pesquisa em Estudos Literários. Atuou como bolsista do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) na Escola Municipal de Ensino Básico Armando Dias, no período de 2016 a 2018, e como bolsista do Programa de Residência Pedagógica (Inglês) na Escola Estadual Olímpio João Pissinati Guerra, entre 2019 e 2020. Foi membro do Projeto de Pesquisa *Outrora Agora*, coordenado pelo Prof. Dr. Henrique Roriz Aarestrup Alves, e bolsista voluntária da ação de

extensão intitulada *Formação Continuada: a Pedagogia Histórico-Crítica, Processos Didático-Pedagógicos e a Prática de Ensino*, sob coordenação do Prof. Dr. José de Souza Neto. Atuou por quatro anos como instrutora de Aprendizagem Profissional no Centro de Integração Escola/Empresa (CIEE), em Sinop. Atualmente, é instrutora de Gestão no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4942875476247496

Aline Cardoso Mota de Assis

Possui graduação em Letras Português e Inglês pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2024). Participou de diversas práticas de formação continuada na área da Educação, promovidas pela Fundação de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão do Norte de Mato Grosso (FAEPEN) e pela Prefeitura Municipal de Sinop, no período de 2022 a 2023. Atuou como auxiliar de sala no Colégio Regina Pacis (2021) e na Escola Municipal Sylvia Orthof (2023), em Sinop-MT. Em 2022, participou como corretora e professora do projeto de extensão Juntos Somos Mais Fortes: cursinho preparatório para o ENEM, promovido pela Universidade do Estado de Mato Grosso em conjunto com a Universidade Federal do Estado de Mato Grosso. Atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGLetras), na linha de pesquisa Literatura, História, Memória e Sociedade. Faz parte do projeto de pesquisa intitulado Desobediências Poéticas: veredas da contemporaneidade.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5692631198314152

Ana Claudia Servilha Martins Poleto

Pós-doutora em Letras pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLetras/UNEMAT/Sinop), com bolsa do Programa de Desenvolvimento da Pós-graduação (PDPG) - Pós-Doutorado Estratégico - CAPES. Doutora e mestra em Estudos Literários, com pesquisa na área de Literatura e vida social em países de língua portuguesa, pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários (PPGEL/UNEMAT/Tangará da Serra). Graduada em Língua Portuguesa/Inglesa e suas respectivas literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT/Tangará da Serra). Graduada em Pedagogia pelo Centro de Ensino Superior de Maringá (UniCesumar/Sinop). Atualmente é docente colaboradora do PROFLETRAS - Programa de Mestrado Profissional em Letras - Unidade do Campus Universitário de Sinop. Vice-líder do Grupo de pesquisa "Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas" (GECOLIT/UNEMAT/Sinop), certificado pelo CNPq desde 2007. É membro da Associação Internacional dos Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC), da Rede MT Ubuntu - Rede Mato-grossense de Formação Continuada para a Educação das Relações Étnico-raciais (Sinop/MT) e do corpo editorial da Revista Moinhos (Curso de Letras/UNEMAT/Tangará da Serra). Atua como docente de Língua Portuguesa e Literatura pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT/Sinop) e pela Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso (SEDUC/Sinop-MT). Campo de pesquisa: Literatura e Sociedade, Literatura e Ensino, Literatura Afro-brasileira, Literaturas Africanas de Língua Portuguesa, Literatura Contemporânea, Literatura Comparada. ***Lattes:*** http://lattes.cnpq.br/2146154410638577

Andreia Mineto de Paula

Graduada em Letras Português-Inglês e Respectivas Literaturas pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões Campus de Frederico Westphalen (2005). Pós-graduada em Literatura e Cultura pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões (2007). Pós-graduada em Metodologia da Língua Portuguesa e Estrangeira pela FACINTER- Faculdade Internacional de Curitiba. Mestra no Programa de Pós-Graduação em Ensino da Universidade de Cuiabá/UNIC/IFMT. Doutoranda em Letras-PPGLetras pela Universidade do Estado de Mato Grosso. Possui experiência na área de Letras, com ênfase em Letras, atuando principalmente nos seguintes temas: leitura-prática-linguagem, letramento-ensino-formação, texto-argumentação-discurso, literatura negro-brasileira de autoria feminina - letramento crítico racial, literatura memória e história, leitura, letramentos, literatura e ensino. Membra do GPELLTEC Grupo de Pesquisa em Ensino, Letramentos, Linguagens e suas Tecnologias. Membra da Associação Internacional dos Estudos Literários e Culturais Africanos (AFROLIC) Professora de Língua Portuguesa do Ensino Médio pela Secretaria de Educação do Estado de Mato Grosso.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/2419948339436146

Andressa Evellyn de Freitas Haddad

Mestre em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Graduada em Letras Português e Inglês pela UNEMAT, em 2023. Já foi bolsista FAPEMAT de Iniciação Científica, entre 2020 e 2022, pesquisando a ilustração na literatura infantil produzida em Mato Grosso. Participou do projeto de pesquisa Educação literária: o PNLD no contexto escolar mato-grossense entre 2022 e 2024. Em 2017 foi bolsista do projeto de extensão Arte por toda parte: teatro e voluntária do projeto de ensino Jornal da Escola IF-In: FORMA pelo Instituto Federal de Rondônia (IFRO) - Campus Ariquemes.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4146700559473957

Célia Maria Domingues da Rocha Reis

Docente Titular do Curso de Graduação em Letras e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso. Estágio pós-doutoral em Literatura Comparada (Literatura e Artes Plásticas/2007) e em Literatura Infantil e Juvenil (Literatura e Educação/2018) pela Universidade de São Paulo (USP). Doutora em Literatura Brasileira (2001) e Mestre em Teoria Literária (1991) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/São José do Rio Preto/SP). Em seu Curriculum, os termos usuais no contexto de sua produção científica, artística e tecnológica são: teoria literária, crítica literária, literaturas de Língua Portuguesa, literatura mato-grossense, literatura infantil e juvenil, estudos comparados, literatura e ensino, estágio supervisionado em literatura, formação de professor de Letras, universidade-comunidade e extensão.

Lattes: http://lattes.cnpq.br/2279166326079570

Edson Flávio Santos

Mestre (2011) e doutor (2018) em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL da Universidade do Estado de Mato Grosso/UNEMAT. Graduado em Letras (2002) é docente credenciado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL/Campus de Tangará da Serra. É escritor, ator, produtor cultural, pesquisador e integrante do Núcleo de Pesquisas Wlademir Dias-Pino. Tem experiência na área de Letras, com ênfase no ensino e pesquisa em Literatura Contemporânea. É Consultor *ad hoc* e membro de corpo editorial com diversas publicações em revistas, jornais e suplementos literários, principalmente, nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura angolana, análise literária, poesia, cultura, estudos literários, literatura comparada e teatro contemporâneo. Participante do Grupo de "Estudos da Cultura e da Literatura Comparada" - UNEMAT/CNPQ e coordenador do Projeto de Pesquisa "Utopias e resistências de Pedro Casaldáliga: poeta e profeta da Amazônia Legal".

Lattes: http://lattes.cnpq.br/0989104782338783

Genivaldo Rodrigues Sobrinho

Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (1994), mestrado (2002) e doutorado (2010) em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), pela Universidade de São Paulo - USP. É professor titular do Curso de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso - Campus Universitário de Sinop. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua Inglesa, atuando principalmente nos seguintes temas: língua inglesa, literatura inglesa, literatura norte-americana e literaturas africanas de língua portuguesa. Integra os Grupos de Pesquisa: Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas (UNEMAT) e Estudos Cabo-verdianos de Literatura e Cultura (USP), certificados pelo CNPQ desde 07/12/2007. Participa como colaborador dos seguintes projetos de pesquisas: MULTFOR - Multiletramentos e Tecnologia: formação e prática docente e O Intercâmbio Literário Contemporâneo entre Brasil e Cabo Verde e coordena o projeto Diálogos Literários Contemporâneos: Brasil e Cabo Verde. Atualmente é coordenador do PROFLETRAS - Programa de Mestrado Profissional em Letras - Unidade do Campus Universitário de Sinop, membro permanente do corpo docente do PPGLetras - Programa de Pós-Graduação em Letras do Campus Universitário de Sinop. Integra o Conselho Editorial da Revista Norte@mentos, parecerista da Revista Crioula (USP). Ocupa o Conselho Gestor do Profletras Nacional, como representante da Região Centro-Oeste.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4228843925496426

Gislei Martins de Souza Oliveira

Possui Graduação em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT (2008), Mestrado em Estudos de Linguagem (Ac. Estudos Literários) pela Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT (2011), Doutorado (2018) e Pós-doutorado (2024) em Letras pela Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho" (UNESP/Assis). Fez Doutorado Sanduíche pela Università Degli Studi Roma Tre (2017) em Roma,

Itália. Atualmente é professora do Instituto Federal de Mato Grosso IFMT CAMPUS FRONTEIRA OESTE onde desenvolve atividades relacionadas ao Ensino, Pesquisa e Extensão. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, principalmente nos seguintes temas: Visconde de Taunay, Clarice Lispector, Ensino de Literatura e as novas tecnologias de linguagem, Luiz Ruffato, dentre outros.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9816442751242319

Jorge Augusto dos Santos Barbosa
Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT) na área de concentração em Estudos Literários, linha de pesquisa Literatura, Sociedade e Identidades. Mestre pelo mesmo Programa. Licenciado em Letras Português, Inglês e respectivas literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). Desenvolve discussões nas áreas de Afrobrasilidades, Poética Contemporânea, Poesia e Crise, e Estética Literária.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5305006088461181

Judikerle Pereira de Oliveira
Professora de Arte e Língua Portuguesa/literatura, mestra em Estudos Literários no Programa de Pós Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso (2019). Licenciada em Letras - Português e Literaturas pela mesma instituição (2016).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8703111600061141

Kylz Marielly Souza Meireles

Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Mestre pelo mesmo Programa, com pesquisa centrada na interseccionalidade de gênero, raça e classe na literatura brasileira contemporânea, com ênfase em autoras de Mato Grosso. Graduada em Letras Português e Inglês, possui experiência em análise literária decolonial, estudos feministas e ensino de literatura. Atua como pesquisadora na área de Literatura Brasileira e desenvolve projetos voltados à crítica literária interseccional, educação e mediação cultural.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9072396120468333

Luciane Ferreira

Possui graduação em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2006) bem como mestrado em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (2024) Atualmente é professora na ESCOLA ESTADUAL PROFESSORA EDELI MANTOVANI. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Letras. Participante do Grupo de pesquisa "Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas" (GECOLIT/UNEMAT/Sinop) certificado pelo CNPq" Grupo de Estudos Comparativos de Literatura: tendências identitárias, diálogos regionais e vias discursivas (GECOLIT certificado pelo CNPq desde 2007).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3040147252032911

Madalena Aparecida Machado

Possui Graduação em Letras pela Universidade do Estado de Mato Grosso (1996), Mestrado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (2001), Doutorado em Teoria Literária pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008), Pós-Doutorado em Literatura Brasileira pela Sorbonne - França (2009). Professora Associada e Pesquisadora na Universidade do Estado de Mato Grosso desde 1996, é credenciada no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários -

UNEMAT/PPGEL-CAPES, Programa de Pós-graduação em Letras/ UNEMAT/PPGLETRAS/CAPES. Coordenadora do Núcleo de Pesquisa em Literatura "Manoel de Barros"; Líder do Grupo de Pesquisa Literaturas na interface entre o clássico e o contemporâneo, cadastrado no CNPq desde 2008. Curadora do Acervo Literário Ricardo Guilherme Dicke. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGEL) UNEMAT/Tangará da Serra-MT. Tem experiência na área de Letras, ênfase em Literatura principalmente nos seguintes temas: Narrativa, Teoria Literária, Pós-modernidade.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5099717710105657

Maria Elizabete Nascimento de Oliveira
Doutora em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso/UNEMAT, tese intitulada: Dunga Rodrigues: uma jornalista no território da ficção (2019), que originou o livro - Sinfonia de Letras: acordes literários com Dunga Rodrigues, Editora: Appris/Paraná, 2021. Mestre em educação pela Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT com a pesquisa que originou o livro: Educação Ambiental e Manoel de Barros: diálogos poéticos, Editora Paulinas/SP-2012. Especialista em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas pela Universidade do Estado de Mato Grosso/UNEMAT-Campus de Tangará da Serra (2001). Graduada em Letras/UNEMAT-Cáceres (1998). Professora da Rede Pública de Ensino de Mato Grosso desde 1997. No momento, atua como professora formadora no componente curricular de Língua Portuguesa na Diretoria Regional de Educação/Cáceres-MT. É também autora dos livros: Granada (In - finita - 2023), Quando aprendi outra forma de amar (In-finita - 2024), Império (In-finita - 2024), Pétalas de Aço (In-finita - 2025), com outras publicações de ensaios, artigos e resenhas em revistas, jornais e livros de autoria coletiva, bem como com participação em várias coletâneas literárias escritas por mulheres.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4585210198661387

Marinei Almeida

Possui Doutorado (2008) e Mestrado (2002) em Letras (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa), pela Universidade de São Paulo - USP. Especialização em Literatura Brasileira pela Universidade Católica de Minas Gerais - PUC-BH (1998). Graduação em Letras (Língua Portuguesa e Inglesa e suas respectivas Literaturas), pela Universidade do Estado de Mato Grosso - UNEMAT (1996). Realizou Estágio de Pós-Doutorado na Universidade de Lisboa/UL (2018/2019) em Literatura Africana, sob supervisão da Profa. Dra. Ana Mafalda Leite. É professora (desde 1997) na Universidade do Estado de Mato Grosso, atua nos seguintes temas: Literaturas Africanas de Língua Portuguesa e Afro-brasileira, Literatura e sociedade, Literatura Comparada, Literatura e Memória, Literatura produzida em Mato Grosso. Docente Permanente dos Programas de Pós-Graduação Mestrado/Doutorado: Estudos Literários - PPGEL/UNEMAT, na linha Literatura e Vida Social nos Países de Língua Oficial Portuguesa, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), na área dos Estudos Literários (Linha: Literatura e realidade social) e no Programa Profissional em Letras - ProfLetras/UNEMAT (nível mestrado). Foi professora visitante da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR), pelo Departamento de Teoria e Práticas Pedagógicas e pelo NEAB- Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros (2017/01). Faz parte da Diretoria do GELCO - Grupo de Estudos de Linguagem do Centro-Oeste - 2023-2024; Esteve à frente da Assessoria de Cultura da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão (UNEMAT) e atuou como membro do Conselho Estadual de Cultura do Estado de Mato Grosso - CEC/MT (Ato N. 4.411/2015- 2016-2018) e do Conselho Municipal de Turismo de Cáceres-MT (COMTUR-2016-2018); Membro da Diretoria da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística - ANPOLL (2016-2018). Coordenadora do Projeto de Pesquisa "O mal-estar no contemporâneo: Literatura, História e outros saberes em tempo de emergência" - 2025/2026 (UNEMAT - Edital n. 013/2024). Pesquisadora nos projetos: Cartografia sociocultural do estado de Mato Grosso - da diversidade cultural à sustentação econômica em

comunidades indígenas, quilombola, ribeirinhas e assentamentos rurais (CAPES); Relações Brasil e Angola no espaço escolar: desafios e estratégias para a educação literária em seus contextos de produção e mediação - 2025/2027 (MCTI/CNPQ N 16/2024); Integrante dos Grupos de Pesquisa: Brasil Cabo Verde: Literatura, Ensino e História (UERJ/CNPq) e Estudos de Literatura e sociedade contemporânea (CNPq). Atualmente exerce a função de Diretora de Programas de Pós-graduação Stricto Sensu na Pró-reitoria de Pesquisa e Graduação da UNEMAT -PRPPG, Portaria n. 2646/2022; Vice- coordenadora Centro de Estudos e pesquisas em Literatura CEPLIT (Portaria UNEMAT 2435/2022 - período de 2021 a 2025). É presidenta da Associação Internacional de Estudos Literários e Culturais Africanos - AFROLIC - Gestão 2024-2026. Possui várias publicações envolvendo temas de interesse e pesquisas em livro, artigos publicados em revistas e capítulos de livros.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9246658373031683

Marisa Martins Gama-Khalil
Possui Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/Araraquara (2001). É professora titular aposentada da Universidade Federal de Uberlândia. Atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia. É pesquisadora Produtividade em Pesquisa - CNPq. Atua como professora visitante do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, campus Tangará da Serra, UNEMAT. É coordenadora do GT da ANPOLL Vertentes do Insólito Ficcional e líder do Grupo de Pesquisas em Espacialidades Artísticas/CNPq. Realizou o Estágio Sênior Pós-Doutoral na Universidade de Coimbra com projeto contemplado com bolsa CAPES. Atualmente faz parte do núcleo de investigadores do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra. Trabalhou de 1987 a 2006 na Universidade Federal de Rondônia. Tem livros, artigos e capítulos de livro publicados, com ênfase nas reflexões sobre o espaço ficcional e sobre a narrativa fantástica, nas questões inerentes

à literatura infantil e juvenil e ao letramento literário, bem como nas relações plausíveis entre Teoria Literária e Análise do Discurso. O projeto atual é voltado para a investigação das metamorfoses e encantarias nas narrativas do povo Maraguá.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9430138689219946

Rosana Rodrigues da Silva
Doutora em Letras pela UNESP de São José do Rio Preto (2003). Mestre em Letras pela UFRGS (1997) e graduada em Letras pela UNESP, campus de Assis (1992) Professora efetiva da UNEMAT (Universidade do Estado do Mato Grosso), campus de Sinop, do curso de graduação em Letras, do Mestrado profissionalizante (PROFLETRAS) e do mestrado acadêmico (PPGLetras). Tem experiência na área de Literatura Infantil e Juvenil, formação de leitor, teoria do texto poético, literatura brasileira produzida em Mato Grosso; literatura de autoria indígena; estudos da ecocrítica. É membro do Grupo de Trabalho Leitura e Literatura Infantil e Juvenil (ANPOLL). Integra o grupo de pesquisa GECOLIT; integra o conselho editorial e consultivo da Revista de Letras Norte@mentos (ISSN 1983-8018). É membro do Centro de Estudos e Investigações (CEI).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/9790353169756554

Suzely Ferreira da Silva
Mestra em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - PPGEL da Universidade do Estado de Mato Grosso/ UNEMAT. O tema da pesquisa foi "Poética dos Ossos: experiências e *herança* ancestral em Jardim de Ossos de Marli Walker", vinculada à linha de investigação "Literatura e Vida Social em Países de Língua Oficial Portuguesa", sob a orientação do Prof. Dr. Edson Flávio Santos. Membra do Grupo de Estudo e Pesquisa em Direitos Fundamentais e Interdisciplinaridade - GEDIFI, participando da linha de pesquisa sobre "Direito dos Povos e Comunidades Tradicionais e Direitos da Natureza".

Possui graduação/licenciatura em Filosofia pela Universidade do Estado de Mato Grosso, Campus Universitário do Médio Araguaia Dom Pedro Casaldáliga, concluída em 2022. Durante sua formação, foi bolsista do Programa de Formação de Células Cooperativas - FOCCO e do Programa de Iniciação à Docência - PIBID.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/7452834138465145

Talita Cristina Bandeira de Figueiredo
É atriz, dramaturga, diretora e produtora teatral. É também profissional docente nas áreas de Português e Literatura. Possui Mestrado em Estudos de Linguagem (UFMT-2016), Graduação em Tecnologia em Teatro com ênfase em Dramaturgia (UNEMAT-2018), Licenciatura em Letras com habilitação em Língua Portuguesa/Literatura (UFMT-2013) e Bacharelado em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda (UFMT-2006). Iniciou no teatro como membro do Núcleo de Teatro Pessoal do Ânima, (2001-2003) e foi membro-fundador da companhia Confraria dos Atores (2004-2016). Atualmente, integra as companhias Solta Cia de Teatro (2017-atual), na qual desenvolve trabalhos performativos e a Pequena Companhia da Cidade (2019-atual), na qual investiga o teatro para infância e juventude. É realizadora das mostras de artes cênicas Curto-Circuito (2008), O Levantinho (2018 e 2020) e O Levante em Cena (2017, 2018 e 2020).
Lattes: http://lattes.cnpq.br/4002316792351906

Vinícius Carvalho Pereira

Doutor e Mestre em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bacharel e Licenciado em Letras Português-Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor Associado III do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal do Mato Grosso (UFMT). Estágio pós-doutoral na Universidade de Nottingham (UoN), no Reino Unido. Líder do grupo de pesquisa SEMIC - Semióticas Contemporâneas e membro do grupo de pesquisa DAVI - Dados Além da Vida. Coordenou, de 2022 a 2025, o GT Literatura Digital na ANPOLL, cuja proposta de criação foi redigida sob sua liderança. Na UFMT, foi Coordenador de Ensino de Pós-Graduação da Pró-Reitoria de Ensino de Pós-Graduação (PROPG) de 2021 a 2024, Coordenador Geral do Programa Inglês sem Fronteiras (IsF/SESu-MEC) de 2013 a 2016, Coordenador Pedagógico de Inglês do Programa Idiomas sem Fronteiras (IsF/SESu-MEC), de 2016 a 2019, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL), de 2017 a 2019. Atualmente, é Orientador Pedagógico de Língua Inglesa do Programa de Extensão do Instituto de Linguagens (IL). Membro da Electronic Literature Organization (ELO), da Junta Directiva da Rede de Literatura Eletrônica Latino-Americana (LitELat) desde 2024, do grupo Observatório da Literatura Digital Brasileira e do GT Literatura Digital (ANPOLL). Atua principalmente nas seguintes áreas: Literatura, Mídia e Tecnologia; Literatura Eletrônica/Digital; Arte Digital; Interação Humano-Computador; Semiologia.
Lattes: http://lattes.cnpq.br/5304593788129950



O livro **A produção literária das mulheres em Mato Grosso** é resultado de um projeto que visa reunir textos que abordem a produção literária, tanto em versos como em prosa, de mulheres que produziram e/ou produzem em Mato Grosso. Um fator nos direcionou a este projeto: o empenho em fortalecer a fortuna crítica das autoras que produzem no Estado e, por conseguinte, combater o apagamento sistêmico das mulheres, particularmente das mulheres negras, da historiografia literária brasileira que se estrutura em Mato Grosso.

EdUFMT DIGITAL

9 786555 881820