

EM T ESE

BELO HORIZONTE | ISSN: 1982-0739



APOIO
PÓS-LIT
CAPES
PROEX/UFMG

V. 30 N. 3

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Prof.^a Sandra Regina Goulart Almeida

Vice-Reitor: Prof. Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS DA UFMG

Diretora: Prof.^a Sandra Gualberto Bianchet

Vice-Diretor: Prof. Lorenzo Teixeira Vitral

PÓS-LIT – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Coordenadora: Prof.^a Maria Juliana Gambogi Teixeira

Subcoordenadora: Prof.^a Anna Palma

COLEGIADO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Representantes da Área de Concentração Literatura Brasileira

Titular: Prof. Roberto Alexandre do Carmo Said

Suplente: Prof. Daniel Reizinger Bonomo

Representantes da Área de Concentração Literaturas Clássicas e Medievais

Titular: Prof. Teodoro Rennó Assunção

Suplente: Prof. Matheus Trevizam

Representantes da Área de Concentração Literaturas de Língua Inglesa

Titular: Prof.^a Miriam Piedade Mansur Andrade

Suplente: Prof. José de Paiva dos Santos

Representantes da Área de Concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas

Titular: Prof.^a Roberta Guimarães Franco Faria de Assis

Suplente: Prof.^a Elen de Medeiros

Representantes da Área de Concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Titular: Prof.^a Aline Magalhães Pinto

Suplente: Prof.^a Ana Maria Chiarini

Representantes Discentes

Titular: Luís Gustavo de Paiva Faria

Suplente: Marina Sanches

COMISSÃO EDITORIAL

Bruna Stéphanie Oliveira Mendes da Silva; Cíntia Maciel; Cláudia Helena Santos Rezende Moraes; Danilo de Athayde; Floriane Abreu da Silva; Henrique Júlio Vieira; Laura Ribeiro Araújo; Vinícius Cassiano Campos Abreu

CONSELHO EDITORIAL (INTERNO)

Alice Carvalho Diniz Leite, UFMG; Camila Carvalho, UFMG; Douglas Silva, UFMG; Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG; Eni Alves Rodrigues, UFMG; Felipe Cordeiro, UFMG; Felipe Oliveira de Paula, UFMG; Jacyntho Lins Brandao, UFMG; Luiz Fernando Ferreira Sá, UFMG; Luiz Nazario, UFMG; Lorena do Rosário Silva, UFMG; Marcelino Rodrigues da Silva, UFMG; Marcos Antônio Alexandre, UFMG; Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, UFMG; Mônica Medeiros Ribeiro, UFMG; Rafael Fava Belúzio, UFMG; Rafael Guimarães Tavares Silva, UFMG; Sara Rojo, UFMG; Sandra Regina Goulart Almeida, UFMG; Tereza Virginia Ribeiro Barbosa, UFMG; Tiago de Holanda Padilha Vieira, UFMG; Valéria Sabrina Pereira, UFMG

CONSELHO EDITORIAL (EXTERNO)

Adécio Sousa Cruz, UFV; Ana Paula Arnaut, FLUC/Universidade de Coimbra; Andréa Sirihal Werkema, UERJ; Antônio Marcos da Silva Pereira, UFBA; Carolina Anglada, UFOP; Emílio Maciel, UFOP; Flávia Almeida Vieira Resende, UFGD; Gilberto Araújo de Vasconcelos Júnior, UFRJ; Gustavo Cerqueira Guimarães, Universidade Eduardo Mondlane, UEM; João Alves Rocha Neto; Jonas Miguel Pires Samudio; Jorge Alves Santana, UFG; Josué Borges de Araújo Godinho, UEMG; Júlia Morena

Costa, UFBA; Leonardo Bérenger, PUC-Rio; Luiz Morando, FALE / Uni-BH; Maria Rita Drumond Viana, UFSC; Nabil Araújo, UERJ; Paulo Fonseca Andrade, UFU; Paulo da Silva Gregório, UECE; Tatiana Pequeno, UFF; Victor da Rosa, UFOP

PARECERISTAS *AD HOC* DESTE NÚMERO

Alexandra Santos Pinheiro; Carla Dameane Pereira de Souza; Cristina Loff Knapp; Daiana Sigiliano; Daniel Serravalle de Sá; Danielle Freitas Oliveira; Davi Andrade Pimentel; Derick Davidson Santos Teixeira; Fabianna Simão Bellizzi Carneiro; Fábio Saldanha, Gustavo Augusto de Abreu Clevelares; Gustavo Silveira Ribeiro; Jess Oliveira; José Victor Nunes Mariano; Júlia Zen Dariva; Juliana Braga Guedes; Leonardo Davino de Oliveira; Letícia Campos de Resende; Lucie Josephe de Lannoy; Luis Carlos Girão; Luiz Lopes; Maria Cristina Batalha; Mário Alex Rosa; Monaliza Rios Silva; Naiana Galvão; Samuel Lima da Silva

PROJETO GRÁFICO

Priscila Justina, Eduardo Soares (Pi Laboratório Editorial), Fernanda Moregula

CAPA

Fernanda Moregula

DIAGRAMAÇÃO

Stéphanie Paes

REVISÃO

A revisão dos textos deste número foi de responsabilidade de seus respectivos autores e da comissão editorial.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

EM TESE

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627, Pampulha
Belo Horizonte, MG, Brasil
CEP: 31270-901
emteseufmg@gmail.com



APRESENTAÇÃO

5

TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS

8

Estéticas dissidentes e escritas subversivas: O *grafite/corpo/territograma* de María Galindo e *Mujeres Creando*

Estéticas disidentes y escrituras subversivas: El *grafiti/cuerpo/territograma* de María Galindo y *Mujeres Creando*

Yamil Escaffi; Valeria Amim

O erótico na literatura dissidente de Audre Lorde: o conceito como ação nos poemas de *Entre nós mesmas*

The Erotic in Audre Lorde's Dissident Literature: The Concept as Action in the Poems of *Between Ourselves*

Raabe Cesar Moreira Bastos; Jéssica Elaine Moreira Sampaio; Gabriela Santos Alves

A *coisa-seio* na obra de Hélène Cixous

The *Breast-thing* in Hélène Cixous' Work

Davi Andrade Pimentel

EM TESE

86

Processos de subjetivação de mulheres negras e periféricas em *Perifobia* e em *Rua do Larguinho e outros descaminhos*, de Lília Guerra

Procesos de subjetivación de mujeres negras y periféricas en *Perifobia* y en *Rua do Larguinho y otros ilícitos* de Lília Guerra

Janaína Nery Viana

Os mistérios dos rituais tradicionais na literatura moçambicana: uma análise a partir da narrativa *Mulungu*, de Adelino Timóteo

The Mysteries of Traditional Rituals in Mozambican Literature: An Analysis Based on the Narrative *Mulungu*, by Adelino Timóteo

Amosse Jorge Gelo; Tércia Costa Valverde

Enunciar a dor apesar de tudo: o luto em Roland Barthes

To Write Pain in Spite of Everything: Grief in Roland Barthes

Gustavo Augusto de Abreu Cleavelares

Entre um crítico poeta e um poeta crítico, a síntese lírica: *Quatro Cliks em Paulo Leminski* (2024), de Rafael Belúzio

Igor da Rocha Gulicz

APRESENTAÇÃO

A multiplicidade de abordagens teórico-crítico-artísticas que caracterizam o campo dos estudos literários na contemporaneidade aponta, em um primeiro olhar, para uma dispersão temática e formal das produções literárias. Sem negar o caráter de inespecificidade que parece de fato caracterizar o cenário contemporâneo, é possível traçar algumas linhas de força pelas quais caminham as produções artística e teórica na atualidade. Uma delas destaca as imbricações entre a literatura e a produção de subjetividades. Não se trata, porém, da produção de uma subjetividade una, estável e tomada como universal, como outrora se deu até as desconstruções finais do século XIX, mas, sim, da presença de subjetividades diversas e minoritárias que, durante séculos, foram colocadas às margens pela cultura ocidental. Assim, novas vozes e atores sociais têm buscado espaço na cena literária/artística contemporânea, que não deixa de ser um território em disputa.

Essas movimentações colocam em cena novas formas de dizer sobre si e sobre o mundo, formas pelas quais as subjetividades se põem a reencenar a vida e a reinventá-la, explorando o potencial da arte de inserir desvios em nossa relação com o *socius*. Somos, então, colocados diante de outras possibilidades de leitura e de relação com o real, bem como vemos a literatura dialogar com outras práticas artísticas, como as visuais e as performativas, e imiscuir-se nelas. Nessas novas formas de nomear a si e ao mundo, os conceitos de “subjetividade”, “individualidade”, “político” e “coletivo” têm suas fronteiras borradas de tal modo que, muitas vezes, a experiência subjetiva se entrelaça à experiência política.

Assim, a publicação do terceiro número do volume 30 da revista *Em Tese* busca apresentar a quem lê estudos críticos que, partindo de diferentes abordagens teórico-metodológicas e tomando como objeto de estudo expressões artísticas de línguas diversas, traçam percursos entre o literário e a produção de subjetividades. Seja pela produção dos diários íntimos, seja pela presença de vozes outrora apagadas na literatura, seja pelo questionamento de visões homogeneizantes sobre determinados grupos sociais, seja pela imbricação do literário com outras formas artísticas, os estudos presentes neste número demonstram como a linguagem artística em seu potencial inventivo e criativo permite que as subjetividades atuem na partilha do sensível, reelaborando, questionando e transformando as experiências individuais e coletivas.

Na seção TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS (TECLAM), Yamil Escaffi e Valéria Amim (Universidade Estadual de Santa Cruz), em “Estéticas dissidentes e escritas subversivas: O grafite/corpo/territograma de María Galindo e *Mujeres Creando*”, investigam os potenciais estéticos e políticos do grafite como dispositivo e contradispositivo, máquina desejante e máquina de guerra por meio de uma análise da produção artística do coletivo boliviano *Mujeres Creando* e de sua cofundadora, María Galindo. O foco está em inscrições que excedem o estatuto de texto ou imagem e que desestabilizam hierarquias, sejam elas sociais, estéticas e/ou políticas, analisadas pelos autores com a proposição conceitual “grafite/corpo/territograma”.

Já em “O erótico na literatura dissidente de Audre Lorde: o conceito como ação nos poemas de *Entre nós mesmas*”, as autoras Raabe Cesar Moreira Bastos (Universidade Federal de Minas Gerais), Jéssica Elaine Moreira Sampaio e Gabriela Santos Alves (Universidade Federal do Espírito Santo) analisam sete poemas de Audre Lorde e mostram como a construção do erótico na poesia da autora precede a formulação do conceito por Lorde em “Usos do erótico: o erótico como poder” (1978), artigo que tem sido utilizado como um dos principais referenciais teóricos para pensar o termo em seus vários sentidos, para além do âmbito sexual. Assim, o estudo evidencia as potentes relações entre a obra poética e teórica de Audre Lorde, além de discutir a noção de erótico conforme entendido pela escritora e filósofa norte-americana: como potência e ação na vida e na escrita das mulheres.

Em “A coisa-seio na obra de Hélène Cixous”, Davi Andrade Pimentel (Universidade Federal do Rio de Janeiro) analisa o desdobramento performativo ficcional da imagem do seio materno em quatro narrativas de Hélène, discutindo as relações entre escrita, corpo e subjetividade. O estudo evidencia como, nas quatro narrativas cixousianas em análise, existe uma relação entre o ato de mamar o seio da mãe com o fazer literário da filha-narradora e demonstra que, na obra de Cixous, o seio materno ultrapassa sua dimensão física ou erótica, sendo concebido como uma matriz simbólica que nutre e origina a escrita.

Na sequência, três estudos compõem a seção EM TESE. “Processos de subjetivação de mulheres negras e periféricas em *Perifobia* e em *Rua do Larguinho e outros descaminhos*, de Lília Guerra”, de Janaína Nery Viana (Universidade Federal Fluminense), trata dos modos pelos quais vozes de mulheres negras da literatura contemporânea constroem formas de autorrepresentação, expondo potências políticas do literário quando o estético rompe com o apagamento e objetificação de subjetividades.

Em “Os mistérios dos rituais tradicionais na literatura moçambicana: uma análise a partir da narrativa *Mulungu*, de Adelino Timóteo”, Amosse Jorge Gelo

(Universidade Federal de Juiz de Fora) e Tércia Costa Valverde (Universidade Estadual de Feira de Santana) analisam o universo ritualístico africano a partir da narrativa literária *Mulungu* (2017), a fim de destacar a diversidade cultural e identitária de Moçambique e de desconstruir a visão homogeneizada sobre a África. O estudo apresenta diversos ritos, como de fertilidade, purificação e celebração, evidenciando as relações entre eles e a configuração da vida social, da ancestralidade e da corporalidade, além de explorar as significações simbólicas do corpo durante os atos performáticos dos rituais.

Por fim, Gustavo Augusto de Abreu Clevelares (Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro), em “Enunciar a dor apesar de tudo: o luto em Roland Barthes”, lê o *Diário de Luto*, de Barthes, a partir dos conceitos freudianos de “luto” e “melancolia”, apontando as formas pelas quais o literário pode atuar na reelaboração do luto e da memória. O estudo demonstra como a escrita íntima e fragmentária, característica do diário, constitui a experiência de uma subjetividade que busca salvaguardar a si e as memórias de sua mãe por meio da força do discurso.

Na seção **RESENHAS**, em “Entre um crítico poeta e um poeta crítico, a síntese lírica: *Quatro Cliks em Paulo Leminski* (2024), de Rafael Belúzio”, Igor da Rocha Gulicz (Universidade Federal do Espírito Santo) realiza uma leitura crítica da obra *Quatro Cliks em Paulo Leminski*, de Rafael Fava Belúzio, publicada em 2024 pela Editora UFPR. O autor demonstra como Belúzio se detém nos detalhes fugazes dos escritos de Leminski e nos convida a fazer o mesmo, tanto em relação à obra poética leminskiana quanto em relação à obra crítica, apresentando, assim, as relações entre o discurso poético e o discurso crítico.

Os estudos reunidos no presente número evidenciam a amplitude da crítica literária contemporânea. Diante da pluralidade de objetos literários/artísticos apresentados, este número aponta possibilidades de diálogos entre diferentes vertentes, oferecendo aos leitores um conjunto de estudos que reconstrói o próprio sentido do ético e do estético na literatura.

Desejamos a você boas leituras!

Comissão Editorial

Bruna Stéphanie Oliveira Mendes da Silva; Cíntia Maciel; Cláudia Rezende; Danilo de Athayde; Floriane Abreu da Silva; Henrique Júlio Vieira; Laura Ribeiro Araújo; Vinícius Cassiano Campos Abreu





TEORIA, CRÍTICA LITERÁRIA, OUTRAS ARTES E MÍDIAS

PÁGINAS 8 A 85

Estéticas dissidentes e escritas subversivas: O grafite/corpo/territograma de María Galindo e *Mujeres Creando*

Estéticas disidentes y escrituras subversivas: El grafiti/cuerpo/territograma de María Galindo y *Mujeres Creando*

Yamil Escaffi

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

yaeguzman@uesc.br

<https://orcid.org/0000-0003-3767-2145>

Valeria Amim

Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC)

vamim@uesc.br

<https://orcid.org/0000-0001-8856-1889>

RESUMO: Este artigo analisa a produção estética e política do coletivo boliviano *Mujeres Creando* e de María Galindo, explorando o grafite como dispositivo e contradispositivo, máquina desejante e máquina de guerra. Partindo da noção foucaultiana de conduta e contraconduta e da concepção rancièreana de política como dissenso, intentamos compreender o grafite como prática insurgente que articula corpo, território e desejo. Em diálogo com ações performáticas, inscrições urbanas e espaços autogestionados, propomos a categoria de grafite/corpo/territograma para nomear inscrições que excedem o estatuto de texto ou imagem, constituindo assemblagens estético-políticas. Mais do que um objeto a ser legitimado, o grafite feminista de María Galindo e *Mujeres Creando* opera como escritura que reorganiza regimes de visibilidade e desestabiliza hierarquias, configurando uma estética dissidente orientada por práticas feministas autônomas e pela multiplicidade dos sujeitos que as sustentam.

PALAVRAS-CHAVE: grafite; dissenso; literatura feminista; contra-arquivo.

RESUMEN: Este artículo analiza la producción estética y política del colectivo boliviano *Mujeres Creando* y de María Galindo, explorando el grafiti como dispositivo y contradispositivo, máquina deseante y máquina de guerra. A partir de la noción foucaultiana de conducta y contraconducta y de la concepción rancièreana de la política como dissenso, proponemos comprender el grafiti como práctica insurgente que articula cuerpo, territorio y deseo. En diálogo con acciones performáticas, inscripciones urbanas y espacios autogestionados, proponemos la categoría de grafiti/cuerpo/territograma

para nombrar inscripciones que exceden el estatuto de texto o imagen, constituyendo ensamblajes estético-políticos. Más que un objeto a ser legitimado, el grafiti feminista de María Galindo y *Mujeres Creando* opera como escritura que reorganiza regímenes de visibilidad y desestabiliza jerarquías, configurando una estética disidente orientada por prácticas feministas autónomas y por la multiplicidad de sujetos que las sostienen.

PALABRAS CLAVE: graffiti; disenso; literatura feminista; contra-archivo.

Pensar o grafite como escritura implica assumir, desde o início, um deslocamento metodológico. O objetivo não é conferir-lhe um estatuto literário ou artístico que ele não reivindica, mas de arriscar uma aproximação em que prática e teoria se contaminam, se estranham e se intensificam mutuamente. Neste horizonte, começamos recuperando a noção de dispositivo: para Foucault (1994), trata-se de uma rede heterogênea de discursos, instituições, normas, corpos e materialidades que organiza o campo do visível e do dizível, orientando modos de conduzir condutas. Agamben (2014) acrescenta que o dispositivo captura e modela subjetividades, constituindo formas de vida que se naturalizam como evidentes. No entanto, se todo dispositivo produz condutas, ele também engendra contracondutas: movimentos que escapam, resistem e inventam outras formas de condução de si e dos outros, instaurando uma correlação imediata e fundadora entre conduta e contraconduta. É precisamente nesse campo que podemos situar o grafite, como contradispositivo que desestabiliza o regime de visibilidade vigente.

Essa perspectiva encontra ressonância na filosofia política de Jacques Rancière, para quem a política não se reduz nem à negociação racional entre interesses pré-estabelecidos, nem à disputa entre grupos dados de antemão. Política, para Rancière, é dissenso: a irrupção daqueles que não têm parte, que fazem ouvir sua voz e obrigam a redistribuir o sensível. Para Rancière, “a luta política ocorre quando os excluídos buscam estabelecer sua identidade, falando por si mesmos e lutando para que sua voz seja legitimada e escutada”¹ (Sayers, 2005, p. 1, tradução nossa). O dissenso, nesse sentido, não busca consenso, mas rompe fronteiras e reinscreve corpos e experiências relegados à invisibilidade.

Deleuze e Guattari oferecem ainda outra chave: a de máquina de guerra e de desejo. O grafite pode ser pensado como máquina que produz enunciados e reorganiza territórios, sempre em tensão com as forças de captura estatais, coloniais e patriarcais que tentam domesticá-lo. Trata-se de uma ensamble: composição

¹ “Political struggle occurs when the excluded seek to establish their identity, by speaking for themselves and striving to get their voices recognised as legitimate and heard”.

provisória de corpos, muros, tintas, horários, perseguições policiais, autorias coletivas e multiplicidades em movimento. Esse caráter maquínico e desejante do grafite evidencia sua potência contradispositiva: não apenas denunciar, mas criar; não apenas resistir, mas inventar.

É nesse horizonte que se inscrevem as práticas de *Mujeres Creando* e de María Galindo. Suas ações gráficas e performáticas fazem da rua um espaço de enunciação e do cotidiano um território insurgente, instaurando uma estética que não reconcilia, mas tensiona; que não harmoniza, mas interrompe a ordem sensível vigente. A análise de seus grafites, contudo, nos exige nomeá-los de outra forma. Falar de grafite/corpo/territogramas é reconhecer que cada inscrição resulta de um processo no qual escritura, corpo e território se entrelaçam em constelações indissociáveis, articulando desejo, memória e dissidência.

Diante disso, este artigo propõe deixar-se afetar pela lógica dessas práticas. Se estamos diante de outras escrituras, epistemes e estéticas que irrompem no regime normativo de visibilidade, nossa própria escrita não pode permanecer intacta. Tal como um grafite que se inscreve sobre a parede sem autorização, a investigação aqui proposta busca escrever com e contra o objeto que analisa, ensaiando uma forma acadêmica capaz de ressoar com a potência dissensual que procura compreender.

***Mujeres Creando*, um feminismo anarquista e autônomo**

Fundado em 1992 por María Galindo e Julieta Paredes, o coletivo *Mujeres Creando* emerge como uma das experiências mais radicais do feminismo latino-americano contemporâneo. A história do coletivo está marcada por ações de insubordinação que fizeram do espaço público o campo privilegiado de intervenção. Ainda que as trajetórias das fundadoras tenham tomado caminhos distintos, a atuação de María Galindo consolidou uma perspectiva de feminismo anarquista e autônomo: um feminismo que recusa a captura institucional, rejeita alianças com partidos, igrejas ou ONGs, e insiste na construção de práticas dissidentes situadas na rua (Galindo, 2007, 2013, 2015; *Mujeres Creando*, 2005). Nesse sentido, o coletivo *Mujeres Creando* pode ser entendido como um laboratório de invenção política, estética e epistêmica, que desde o início ocupou o espaço público com grafites, performances e ações marcadas pela irreverência e a crítica radical.

Figura 1 – María Galindo em ação do coletivo *Mujeres Creando* em 1992



Fonte: *Mujeres Creando*; Hemispheric Institute Digital Video Library (1992).

A Figura 1, que registra María Galindo em uma ação de 1992, permite compreender a gênese dessa insurgência: desde os primeiros anos, as ruas foram tomadas como espaço de enunciação. Nesta ação em específico, o coletivo *Mujeres Creando* realizou uma ocupação do espaço público: As mulheres demarcaram a rua com espigas de milho, instalaram ao centro uma mesa coberta por um pano branco e a encheram com cestos de frutas, pão e batatas cozidas. Compondo a cena, no registro da ação, soa uma voz gravada que afirma: “A rua é o lugar onde nós ganhamos sentido... realizamos ações simples e cotidianas, dedicadas às vendedoras de rua e às pessoas comuns... fazemos ações de rua porque, à luz do dia, vivemos nossa rebeldia”² (*Mujeres Creando* e Hemispheric Institute Digital Video Library, 1992, tradução nossa). A ação se intensifica quando as mulheres, entre elas Galindo de roxo e com batatas penduradas como parte do vestido, dançam ao ritmo da canção *Cassandra* de Sui Generis, exibindo cartazes com frases como “*La utopía es morena y rubia al mismo tiempo*” (Figura 2) ou “*La utopía es pobre y amenaza tus privilegios*”.

² “La calle es el lugar donde nosotras cobramos sentido... hacemos acciones sencillas y cotidianas, dedicadas a las vendedoras callejeras y a los de a pie... hacemos acciones callejeras, porque a la luz del día vivimos nuestra rebeldía”.

Figura 2 – Detalhe da intervenção de *Mujeres Creando* com cartazes



Fonte: *Mujeres Creando*; Hemispheric Institute Digital Video Library (1992).

A rua foi convertida em espaço de convivência efêmera e insurgente, onde o ato de compartilhar pão e fruta expôs o contraste de classes sociais. Ao final da ação, a comida é repartida entre todos os transeuntes e espectadores, instaurando, ainda que por um instante, uma comunidade política provisória. Os corpos das mulheres e suas inscrições convertem a rua em espaço político e deslocam os códigos que organizam a visibilidade do social. Para Galindo, não há teoria possível dissociada da rua (2021), e o feminismo que nasce da heterogeneidade só pode ser pensado a partir da prática viva de quem subverte diariamente as fronteiras da exclusão (2013, 2018).

Essa recusa às formas instituídas reaparece com força em diversas ações de *Mujeres Creando*. Numa das mais significativas dos últimos anos, Galindo encena o brasão de armas da Bolívia diante da imprensa (Figura 3), apenas para, em seguida, rasgar sua própria candidatura à Defensoria del Pueblo³. O episódio explicita a relação tensa entre *Mujeres Creando* e as estruturas do Estado: ao mesmo tempo em que intervém no debate público, Galindo denuncia o caráter patriarcal

³ A Defensoría del Pueblo é uma instituição pública e independente da Bolívia, criada para promover e proteger os direitos humanos e as liberdades fundamentais. É liderada pelo Defensor del Pueblo, autoridade responsável por supervisionar a atuação dos órgãos do Estado e garantir que as leis e políticas públicas respeitem os direitos dos cidadãos. Entre suas funções estão a investigação de denúncias de violação de direitos humanos, a promoção de campanhas de conscientização, a mediação de conflitos entre cidadãos e o Estado.

e colonial da institucionalidade, revelando a impossibilidade de um feminismo que se limite à lógica representativa.

Figura 3 – María Galindo encenando o brasão de armas da Bolívia



Fonte: Cabildeo (2022).

Para Galindo, “quem nos representa, nos substitui, nos suplanta. A democracia liberal representativa é um aparelho de simulação⁴” (2021, p. 91, tradução nossa). É por isso que na proposta de Galindo e do coletivo *Mujeres Creando*, a colonialidade e o patriarcado aparecem como engrenagens inseparáveis (2013), de modo que nenhuma transformação que se limite a uma dimensão sem enfrentar a outra pode realmente ser considerada emancipatória. A ação (Figura 3), portanto, desmonta não só a cena política nacional, mas também uma lógica que, sob o disfarce do democrático, continua reproduzindo exclusões históricas.

O horizonte que sustenta as ações de María Galindo e *Mujeres Creando* é um feminismo da heterogeneidade. Ao proclamar: “Loucas, agitadoras, rebeldes, desobedientes, subversivas, bruxas, de rua, grafiteiras, anarquistas, feministas. Lésbicas e heterossexuais; casadas e solteiras; estudantes e funcionárias de escritório; indígenas, [...] velhas e jovens; brancas e morenas.⁵” (*Mujeres Creando*, 2005, p. 35, tradução nossa), se recusa qualquer unificação do sujeito “mulher” e se afirma a multiplicidade como força política. Essa multiplicidade ganha materialidade em diversas ações. Em uma delas (Figura 4), as integrantes de *Mujeres Creando* aparecem na porta da Vice-presidência do Estado, na cidade de La Paz,

⁴ “Quiénes nos representan, nos sustituyen, nos suplantan. La democracia liberal representativa es un aparato de simulación”.

⁵ “Locas, agitadoras, rebeldes, desobedientes, subversivas, brujas, callejeras, grafiteras, anarquistas, feministas. Lesbianas y heterossexuales; casadas y solteras; estudiantes y oficinistas; indias, [...] viejas y jóvenes; blancas y morenas”.

vestidas de noivas tingidas de vermelho, simulando sangue, empunhando um cartaz que diz: “*transformando el dolor del feminicidio en lucha por justicia*”. Junto com elas, familiares de vítimas exibem retratos das mulheres assassinadas.

Figura 4 – Ação de *Mujeres Creando* contra o feminicídio



Fonte: Radical Guide (2022).

A ação faz do luto coletivo uma intervenção pública que não apenas denuncia o feminicídio, mas o reinscreve como força de mobilização e reinvenção política. Como enfatiza Galindo (2021), trata-se de transformar a dor em ação coletiva, recusando sua captura pela lógica estatal que converte mortes em cifras, mas não em processos de transformação. Para Galindo e as *Mujeres Creando*, o Estado é, ao mesmo tempo, patriarcal e colonial, uma máquina de captura que deve ser enfrentada mediante processos simultâneos. Assim, a libertação das mulheres não pode ser pensada separadamente da soberania sobre o corpo e da autonomia dos territórios (Galindo, 2013).

Nessa linha, e considerando que qualquer apresentação, mesmo a mais sucinta, de María Galindo e do coletivo *Mujeres Creando* exige reconhecer a centralidade de sua produção de grafites, trazemos o próximo material: a inscrição “*Ni la tierra, ni las mujeres somos territorios de conquista*”, registrada sobre uma lona que funcionava como muro provisório na cidade de La Paz (Figura 5).

Figura 5 – Registro do grafite “Ni la tierra, ni las mujeres somos territorios de conquista”



Fonte: Ecologistas en Acción (2025).

O enunciado articula o corpo e a terra sob um mesmo signo de expropriação, indicando que a disputa pelo território não se restringe ao espaço urbano, mas se inscreve em uma longa duração histórica que revela, no sentido de Quijano (2000), a continuidade entre o projeto colonial e as formas contemporâneas de colonialidade do poder. A terra aparece como território usurpado e reorganizado sob lógicas coloniais que continuam em operação, enquanto o corpo feminino é submetido a dispositivos de controle que reiteram essa mesma matriz de dominação. Nesse sentido, a inscrição conecta diferentes dimensões, evidenciando lutas pelo espaço urbano e disputas mais amplas em torno da terra, da memória histórica e da soberania sobre os corpos.

O projeto político-estético de *Mujeres Creando* não se limita, contudo, às ruas. A criação do café cultural *La Virgen de los Deseos* (Figura 6) mostra a ampliação desse horizonte. O espaço, ao mesmo tempo centro comunitário, restaurante popular e casa editorial, encarna a tentativa de construir lugares autogestionados onde o cotidiano se converte em território de dissidência. Nas palavras das próprias integrantes, a casa constitui-se como “estratégia histórico-política” (*Mujeres Creando*, 2005, p. 155), herdeira de práticas de fuga e reinvenção que atravessaram séculos: quilombos, conventos, escolas clandestinas.

Figura 6 – Fachada de *La Virgen de los Deseos*



Fonte: *Mujeres Creando* (2019).

Segundo Galindo:

Se estivéssemos no século XIX, a Virgem dos Desejos seria um Quilombo, um lugar de escravas fugitivas que se reúnem para se organizar em liberdade. Se estivéssemos no século XVI, seria talvez um convento, quem sabe. A “Virgem dos Desejos” é uma forma de recuperar uma estratégia que as mulheres têm utilizado ao longo da história, estratégia que passou pela fuga da reclusão e pela construção de um espaço concreto para nós⁶ (Mujeres Creando, 2005, p. 150, tradução nossa).

Para conhecer o interior dessa casa, recorremos a uma fotografia (Figura 7) na qual três integrantes aparecem com máscaras que exibem frases feministas, enquanto, ao fundo, lê-se a inscrição: “*Ninguna mujer nace para puta*”. A frase, que Galindo formula junto a Sonia Sánchez no livro do mesmo nome (2007), denuncia a prostituição como produto de estruturas econômicas e culturais que exploram os corpos femininos, recusando tanto sua romantização quanto sua criminalização. Ao inscrever essa frase no espaço cotidiano, o coletivo transforma o café em arquivo vivo de um fazer da vida comum um lugar de memória insurgente.

⁶ “Si estuviéramos en el siglo XIX la virgen de los deseos sería un Quilombo, un lugar de esclavas huidas que se juntan a organizarse en libertad. Si estuviéramos en el siglo XVI, sería en vez, quién sabe un convento. La ‘Virgen de los deseos’ es una forma de recoger una estrategia que las mujeres hemos tenido a lo largo de la historia, estrategia que ha pasado por la huida de la reclusión y la construcción de un espacio concreto para nosotras”.

Figura 7 – Integrantes de *Mujeres Creando* no interior do café La Virgen de los Deseos, La Paz



Fonte: AFP; Raldes (2020).

Trata-se de uma inscrição que articula prática política e vida comum, deslocando os códigos de valor que separam trabalho intelectual, militância e práticas domésticas. Assim, o interior da casa não é apenas um cenário que representa, mas um território crítico que produz, onde a experiência do ordinário se torna pedagógica, e convoca visitantes e frequentadores a confrontar as estruturas de poder que naturalizam a opressão. Esse deslocamento contínuo da política para a vida cotidiana revela novamente o ponto central: a inseparabilidade entre corpo, desejo, emancipação. Em *No hay libertad política sin libertad sexual* (2018b), Galindo defende que não há possibilidade de transformação social sem a radicalidade de afirmar o desejo como território de resistência. Esse vínculo entre liberdade sexual e liberdade política está presente tanto nos grafites quanto nas ações e performances, onde a materialidade corporal deixa de ser um objeto de dominação e se torna superfície de inscrição: um lugar de possibilidade e criação política.

Nesse sentido, *Mujeres Creando* produz rupturas no tecido social e traz à superfície corpos e experiências marginalizadas. Trata-se de um feminismo autônomo que recusa a assimilação e aposta na invenção de formas de vida insurgentes, irreduzíveis às lógicas do Estado, do mercado, do patriarcado e do desenvolvimento neoliberal. Além de uma prática de denúncia, sua produção articula criação e resistência, fazendo do cotidiano um campo de elaboração política com uma estética própria, orientada por uma crítica radical às formas hegemônicas de poder. Essa estética não busca consenso, mas opera na fricção: desloca fronteiras e redefine os modos de imaginar o comum. Dessa forma, ao afirmar o dissenso

como princípio constitutivo, *Mujeres Creando* produz uma política que reinventa ao inscrever no espaço social possibilidades de existência.

O grafite e uma estética do dissenso

O grafite feminista nas ações de María Galindo e do coletivo *Mujeres Creando* erige-se como uma forma de escrita subversiva sobre os muros urbanos que, antes de se inscrever na categoria de “arte”, se afirma como prática insurgente de linguagem e intervenção pública, um ato estético e político de dissenso. Nesses grafites, encontramos o que Rancière (2005) chamaria de uma reconfiguração de um regime de visibilidade dominante, uma desestabilização da partilha do sensível, uma produção na qual o estético e o político aparecem como dimensões indissociáveis. Com o grafite feminista de María Galindo y *Mujeres Creando*, o muro e a rua revelam sua posição não neutra e se mostram como espaço de disputa de território e visibilidade; onde corpos, identidades, palavras e escrituras historicamente relegados às margens, de repente, irrompem no domínio público e instalam suas inscrições.

Esse grafite, enquanto irrupção, questiona e reconfigura, ainda que provisoriamente, um regime hegemônico que desloca as mulheres e dissidências sexuais para um lugar de invisibilidade. Ao escrever no muro, María Galindo e *Mujeres Creando* produzem o que Rancière (1996) denomina uma desestabilização do policiamento do espaço comum que regula corpos, posições, vozes e suas possibilidades de aparecer publicamente. Sayers (2005) explica que, para Rancière, esse policiamento “trata-se de um conjunto de regras e convenções implícitas que determinam a distribuição de papéis em uma comunidade e as formas de exclusão que operam nela”. Assim, o estético e o político emergem como dimensões indissociáveis porque justamente, para Rancière, é o estético que reconfigura a percepção sensível, deslocando os modos habituais de ver e sentir. Nesse sentido, a escrita no muro torna-se uma prática estética e política na medida em que habilita novas formas de enunciação que revelam, no aparente ordenamento social, “uma ordem antidemocrática e antipolítica, que tenta manter o padrão existente de inclusões e exclusões”⁷ (Sayers, 2005, p. 2, tradução nossa).

Os registros dos grafites de María Galindo e do coletivo *Mujeres Creando*, ainda que suscetíveis de serem apagados fisicamente por camadas de tinta, constituem uma marca documental persistente por meio de fotografias e vídeos que circulam em redes sociais e arquivos locais. No entanto, os registros do próprio

⁷ (It) “is a set of implicit rules and conventions which determine the distribution of roles in a community and the forms of exclusion which operate within it.”

ato da escrita (a ação do grafite no muro) são relativamente escassos, sobretudo quando não provêm de dispositivos de autorrepresentação do próprio coletivo, como publicações em suas próprias redes sociais. Isso faz com que nosso primeiro material seja especialmente interessante: três vídeos difundidos pelo jornalista Wilson Rodríguez em um meio independente (publicados no *Facebook*), que mostram integrantes de *Mujeres Creando* encapuzadas em uma ação, escrevendo consignas e símbolos nos muros da cidade de Tarija, na Bolívia, enquanto um homem as segue e filma de seu veículo (Figuras 8 a 10). Nesse registro, emerge o gesto performativo do grafite e, com ele, os mecanismos visuais e discursivos pelos quais se tenta controlar, deslegitimar ou criminalizar essa aparição pública.

Figura 8 – Registro da ação de *Mujeres Creando* em Tarija, Bolivia (2019)



Fonte: Rodríguez Gomez (2021).
Fotograma extraído do vídeo
original publicado no *Facebook*.

O material audiovisual, composto por três vídeos dos quais extraímos três fotogramas para fins de análise e ilustração, configura uma cena de dissenso visual: enquanto as mulheres inscrevem no muro enunciados como “*Aborto legal*,

seguro en el hospital”, “*Ante el poder, no te empoderas, te rebelas*” ou a frase “*Semen violador corre por mis venas: rebelarse luchar, esa es la vida*”⁸; o filmador responde com interpelações que buscam enquadrar novamente a ação como vandalismo e delito. Esse choque que se produz, para Rancière (1996, 2005), seria algo constitutivo: o filmador tenta restituir a ordem policial que decide o que pode aparecer em público; enquanto o grafite atua como ato de dissenso que reivindica a parte daqueles que não eram contados como sujeitos políticos dentro desse regime. A insistência da filmagem e a interlocução verbal que o filmador utiliza para dirigir-se às mulheres funcionam, ao mesmo tempo, como técnica de re-deslocamento e estigmatização pública, ou seja, como tentativa de devolver a enunciação à esfera do marginal e do punível.

Figura 9 – Ação de Mujeres
Creando em Tarija, Bolívia (2019) (2)



Fonte: Rodríguez Gomez (2021).
Fotograma extraído do vídeo
original publicado no Facebook.

⁸ A inscrição “*Semen violador corre por mis venas: rebelarse luchar, esa es la vida*” funciona como uma contra-escritura de um fragmento da popular cueca tarijeña *Sangre Española*, que afirma: “*Sangre española corre en tus venas. Cantar, bailar, darse un besito, eso es la vida*”. Trata-se, portanto, de um gesto de reapropriação cultural e política: a letra tradicional, símbolo do folclore local, é subvertida por uma escrita feminista que transforma o imaginário festivo em um terreno de contestação e memória da violência patriarcal.

Assim, vemos que o ato de escrever no muro introduz uma tensão entre a escrita e o espaço público (Figuras 8 e 9). Seguindo Foucault (2014) poderíamos compreender o muro como um dispositivo no qual se concentra o poder disciplinar: delimita o visível, separa o público do privado, organiza como circulam os corpos e suas tecnologias, e produz um efeito de ordem no território urbano. O grafite interrompe essa lógica de normalização. Sua escrita performa a aparição de novos corpos políticos. A inscrição no muro opera como aquilo que Butler (2019) chamaria de um ato performativo que constitui subjetividades políticas dissidentes em ato. Nesse sentido, a potência subversiva do grafite não se manifesta apenas no conteúdo do enunciado, mas na própria irrupção do ato de escrita que inscreve o enunciado no espaço urbano.

Figura 10 – Ação de *Mujeres Creando* em Tarija, Bolívia (2019) (3)



Fonte: Rodriguez Gomez (2021).
Fotograma extraído do vídeo
original publicado no Facebook.

Nesse sentido, o material audiovisual adquire especial relevância porque não apenas registra o ato da escrita, mas também aquelas que o realizam. As mulheres são filmadas enquanto escrevem nos muros, o que expõe publicamente a

ação e seu risco. A câmera captura como esses corpos circulam pela rua (Figura 10), registrando sua vulnerabilidade e sua potência: são corpos expostos ao olhar disciplinar policial, institucional e social e, em consequência, a diversas formas de violência. Mas, ao mesmo tempo, essa produção de cenas de visibilidade que escapam à ordem normativa produz uma estética dissidente, o que, em termos rancierianos, poderia ser denominado um *ato de forma*: uma nova organização, sempre política, da percepção.

Seguindo Butler (2015), o que aparece nesse registro audiovisual pode ser entendido também como uma disputa pela inteligibilidade desses corpos que aparecem, uma luta pelos quadros de reconhecimento que definem quem conta como sujeito legível; mostra-nos quem é apreendido como sujeito e quem não é, dentro de um campo que concede e nega legitimidades. Na chave de Butler (2003, 2015, 2019) o registro audiovisual mostra a disputa pelo direito de aparecer: a ação reconfigura o campo perceptivo de modo que corpos historicamente precarizados não apenas se tornam visíveis, mas reconhecíveis como agentes políticos. E assim, paradoxalmente, os registros audiovisuais que pretendiam reduzir a ação a vandalismo funcionam como linhas de circulação do dissenso, amplificando a força estética e política das inscrições.

Dessa forma, o grafite se afirma como um ato estético-político cuja potência reside tanto na inscrição material quanto na exposição pública dos corpos que o realizam. Com Foucault, podemos pensar que essa irrupção desafia os dispositivos que regulam corpos e espaços; com Rancière, que inaugura um ato de forma que redistribui o sensível; e com Butler, que essa irrupção performa a aparição de sujeitos políticos antes excluídos da inteligibilidade. Dialogando com essas questões, a noção deleuzo-guattariana de “máquinas desejanter” (2011a) nos possibilita olhar os grafites de María Galindo e do coletivo *Mujeres Creando* como ensamblagens: máquinas semióticas, materiais e afetivas que produzem fraturas nos regimes normativos de visibilidade e enunciação, mas que também produzem territórios outros, novas possibilidades de existência.

Figura 11 – Registro do grafite “No se puede descolonizar sin despatriarcalizar”



Fonte: Mujeres Creando ([S.d.]).

Nessa linha, um segundo material que trazemos para a análise é uma fotografia de um grafite que circula em redes, com diversas variações, no qual se lê a frase “Não se pode descolonizar sem despatriarcalizar”, acompanhada da assinatura de *Mujeres Creando* (Figura 11). A inscrição aparece na rua, em um muro amarelo, junto a grafites de outro tipo, como *taggings*⁹ e *throw ups*¹⁰ de outros autores urbanos, com os quais convive em um mesmo plano de traços e enunciados.

Na cena, duas jovens mulheres caminham pela calçada; uma abraça a outra enquanto ambas estão prestes a passar diante do grafite. Esse registro de um ato cotidiano de deslocamento no espaço urbano se entrecruza com a inscrição, compondo uma imagem em que o grafite é parte da vida comum: circula, mistura-se, sobrepõe-se a outras inscrições e à presença dos corpos que habitam a cidade.

Esse grafite, assim como o conjunto da produção de María Galindo e do coletivo *Mujeres Creando*, pode ser compreendido como uma *máquina desejan*te, considerando que essa noção, presente em *O Anti-Édipo* (2011a), remete a uma ensambagem produtiva que organiza fluxos de intensidade, conecta desejos e articula afetos. O grafite das *Mujeres Creando* mobiliza um conjunto heterogêneo

⁹ *Tagging* é uma forma elementar de grafite: uma assinatura estilizada, geralmente composta pelo apelido do escritor urbano, que funciona como marca de presença no espaço público. Caracteriza-se pela rapidez de execução e pela repetição em diferentes lugares, sendo a base da cultura do grafite contemporâneo.

¹⁰ *Throw up* (ou *throwie*) é um estilo de grafite intermediário entre o *tagging* e a peça elaborada. Consiste em letras de maior tamanho, frequentemente com contornos grossos e preenchimento monocromático, executadas com rapidez para garantir visibilidade sem demandar muito tempo no ato de inscrição.

de elementos materiais, afetivos e sociais: a tinta em spray, o muro urbano como superfície de inscrição, o agenciamento coletivo das *Mujeres Creando*, uma rua da cidade de La Paz, na Bolívia, como espaço de trânsito e disputa, os corpos das jovens que atravessam a cena, o olhar de quem lê o grafite enquanto caminha pela rua ou compartilha e comenta a imagem enquanto circula nas redes, e, finalmente, os desejos coletivos que o sustentam. Todos esses componentes configuram uma ensambagem que gera intensidades: afetos de ressonância, gestos de cumplicidade e tensões com a ordem instituída; conectando fluxos que vão do mais imediato, como o ato de escrever no muro, ao mais abstrato, como as lutas pela despatriarcalização e pela descolonização; tecendo um campo de forças no qual desejo e política tornam-se inseparáveis.

Isso, ao mesmo tempo, faz com que o grafite funcione como uma *máquina de enunciação* que reorganiza estruturas de percepção e de sentido no espaço urbano. Para Deleuze e Guatarri, “todo enunciado é o produto de um agenciamento maquínico, quer dizer, de agentes coletivos de enunciação” (2011a, p. 49). Nesse ponto, articulamos esta noção que designa ensamblagens específicos de signos e discursos que produzem enunciados coletivos. Falamos de ensamblagens que produzem linguagem, significação, regimes de sentido. Enquanto o grafite como máquina desejante nos permite enfatizar as materialidades rizomáticas dos fluxos, a máquina de enunciação enfatiza uma dimensão: o enunciado reorganiza percepções, inicia debates, redistribui a inteligibilidade do político; e, se pensarmos no caso específico deste grafite (Figura 11), inscreve no espaço urbano saberes e práticas feministas que interpelam de maneira direta os regimes patriarcais e coloniais de sentido.

Nesse campo de significação, redistribuem-se posições de sujeito entre os transeuntes, abre-se um espaço de leitura inesperado no muro da cidade, introduz-se um ritmo de interrupção na normalidade urbana e ativam-se novos regimes de visibilidade. Nesse sentido, o grafite produz efeitos de subjetivação e de reorganização do espaço, gera novas formas de leitura, de posicionamento e de ação coletiva; e produz efeitos performativos na ordem social.

Contudo, essas aberturas não estão isentas de tentativas de captura e neutralização. O grafite desencadeia operações de reterritorialização destinadas a restaurar a superfície “neutra” do muro. Uma fotografia da ação das *Mujeres Creando* em Tarija (Figura 12), difundida dias depois, em 19 de julho de 2021, por meio da página oficial da Secretaria de Desenvolvimento Humano, Saúde e Esportes do Governo Autônomo Municipal de Tarija, permite observar com clareza essa

dinâmica. Na publicação do *Facebook*, acompanhada pelo slogan “¡TARIJA LIMPIA ES MÁS BONITA!” e hashtags como #ElCambioEstáEnMarcha, agradece-se à população o apoio nas tarefas de “limpeza” e convida-se a não “destruir a cidade” (Secretaría de Desarrollo Humano, 2021). Em uma das imagens ali compartilhadas (Figura 12), veem-se três operários cobrindo com tinta branca uma inscrição realizada pelas mulheres, vestidos com macacões laranjas e máscaras, dois empunhando rolos e um uma trincha.

Figura 12 – Operários apagando inscrição de *Mujeres Creando*



Fonte: Secretaría de Desarrollo Humano de Tarija (2021).
Publicação de Facebook.

Na cena, é possível observar a ativação de outro dispositivo de captura. Os operários, uniformizados e anonimizados, constituem a força impessoal da instituição que tenta restituir o muro a um estado de transparência normativa. A operação de recobrir com tinta branca funciona como reinscrição, uma escrita que tenta neutralizar a dissidência e restabelecer o muro ao fluxo regulado de visibilidade da cidade. Em termos deleuzianos, trata-se de uma reterritorialização que reinstaura o muro como superfície dócil ao controle estatal, ocultando a fratura que o grafite expôs no espaço urbano

Ao mesmo tempo, a fotografia expõe a crueza de uma batalha pela inscrição dos sentidos. O ato de apagar não suprime a intensidade do grafite, mas a reativa, tornando visível a violência institucional que se mobiliza para contê-lo. Nesse sentido, o branqueamento do muro pode ser pensado como uma operação falida: busca encerrar, mas acaba evidenciando a potência disruptiva do grafite como “*máquina de guerra*” (2012a) que transborda o regime de visibilidade dominante. Ali onde o Estado tenta neutralizar, emerge com mais força a evidência de que o

que está em disputa não é apenas uma superfície ou uma parede, mas a própria possibilidade de pensar e habitar o território a partir de outros corpos, outras vozes e outros signos.

Assim, vemos que o grafite opera simultaneamente nesses planos: como máquina desejante, articula intensidades materiais e afetivas que o fazem proliferar para além do muro; como máquina de enunciação, configura um regime discursivo que reorganiza as formas de pensar e dizer em torno de questões como a colonialidade e o patriarcado. Ambos os registros se potencializam de maneira rizomática: conecta intensidades e corpos que produzem realidade, e signos e discursos que produzem sentido.

Nessa mesma lógica, o grafite também pode ser pensado como máquina de guerra. Em Deleuze e Guattari (2011b, 2012a, 2012b, 2012c), esse conceito remete a um conjunto nômade de práticas, afetos e dispositivos que operam fora (e, em certas ocasiões, contra) a organização estatal do espaço e da subjetividade. Entendemos a máquina de guerra como uma agregação de forças capazes de desterritorializar um território, de abrir linhas de fuga e de produzir novas formas de ação coletiva e de sentido. Como assinala Fieni, quem realiza grafite, o *graffeur*¹¹, “se situa fora da lei, ao mesmo tempo em que escreve sobre as mesmas superfícies materiais da lei¹²” (2012, p. 75, tradução nossa). O grafite, nesse registro, funciona como um dispositivo que reorganiza o espaço urbano ao fraturar os códigos que o regulam, visibilizando a tensão entre inscrições: “não se limita a situar-se fora ou contra o Estado, mas sempre se enlaça com ele, desfigura os representantes do Estado e é proscrito pela ciência do Estado¹³” (Fieni, 2012, p. 75, tradução nossa). Tal como advertem Deleuze e Guattari, “a integração do nômade ao Estado é um vetor que atravessa o nomadismo desde o início, desde o primeiro ato da guerra contra o Estado” (2012a, p. 92) lembrando-nos de que toda exterioridade de uma máquina de guerra mantém sempre a possibilidade de ser capturada, reinscrita ou neutralizada pelos dispositivos estatais.

¹¹ “*Graffeur*” é o termo em francês utilizado para designar o autor de grafites urbanos, em geral associado à tradição estética e cultural do grafite europeu. A palavra difere de outras designações como *graffiti artist*, *writer* ou *aerosol artist* (mais comuns no inglês) e de *grafiteiro* (em português), carregando conotações específicas do contexto francófono. No ensaio de Fieni, a escolha pelo termo *graffeur* destaca precisamente essa figura que se situa fora da lei, mas que escreve sobre as próprias superfícies materiais produzidas e reguladas pelo Estado.

¹² “...positions him or herself outside the law, while also writing *on* the very material surfaces of the law”.

¹³ “Graffiti does not simply stand outside or against the state, but always links up with the state, disfigures the representatives of the state, and becomes barred by state science”.

O grafite, então, funciona como máquina de guerra quando suas inscrições e performances deslocam a legibilidade instituída do muro, da rua e da cidade; quando materializam um campo de ação coletiva que pode articular-se com outras práticas de resistência até gerar um fluxo comum capaz de ameaçar a reprodução da ordem urbana. Tudo isso aponta para tornar sensível um conflito pela produção do espaço. A resposta institucional, a pintura branca, os operários que cobrem as frases, a comunicação oficial que apresenta o apagamento como “limpeza” (Figura 12), constitui outra contraoperação: uma manobra de reterritorialização destinada a capturar e subsumir a fuga do desejo sob um regime de visibilidade legível e controlado. O grafite, ao operar como máquina de guerra, não se limita a confrontar a superfície do muro: irrompe na organização estatal do espaço, abre linhas de fuga e torna visível que a cidade nunca está plenamente clausurada pelos regimes de controle. Sua potência reside em forçar o poder a se desdobrar, a reagir, a mostrar-se em suas técnicas de apagamento e captura.

Pois bem, em sintonia com essa lógica, na perspectiva foucaultiana se compreende uma noção de poder que não se exerce unicamente a partir de um centro, mas se distribui em redes, e cada dispositivo se sustenta na tensão com suas próprias fissuras. Alvim (2018) formula isso com precisão: “os dispositivos são atravessados por linhas de resistência. Tais linhas são imanentes ao seu funcionamento, agem como uma réplica política, sempre múltiplas, acentradas...” (2018, p. 82). A resistência não aparece como um suplemento externo, mas como uma dobra constitutiva. Nessa chave, a potência do grafite consiste em tornar-se linha de resistência inscrita no próprio diagrama do dispositivo urbano, um excesso que obriga o poder a expor a historicidade e a contingência de seus dispositivos, e a se atualizar em operações materiais (pintar, apagar, cobrir) que acabam evidenciando sua fragilidade.

Daí que o episódio de Tarija revele mais do que uma oposição frontal entre grafite e Estado. A inscrição dissidente de *Mujeres Creando* obriga o dispositivo urbano a performar sua neutralidade, e nessa atuação o torna visível em seu caráter violento. O muro não é simplesmente um suporte físico, mas uma superfície de inscrição onde colidem regimes de verdade: de um lado, o gesto subversivo que articula corpos, afetos e enunciados; de outro, a operação estatal que pretende restituir a “limpeza” como ficção de transparência. O que está em jogo não é a mera estética do muro, mas a luta pelo monopólio da legibilidade urbana, pela capacidade de definir quais signos podem circular e quais devem ser apagados.

É nesse ponto que o grafite pode ser compreendido como contradispositivo. Tal como indica Alvim, “as resistências, por sua vez, podem funcionar como

contradispositivos na medida em que, por meio de um movimento comum, não cessam de inverter, recusar, reorganizar e perverter o seu funcionamento” (2018, p. 82). O grafite não apenas desestabiliza o dispositivo, mas o torsiona desde dentro: converte o ato de apagamento em sua própria denúncia, torna visível a violência que o sustenta e produz um campo de significação onde o poder fica transbordado por aquilo que tentou neutralizar.

Desse modo, o grafite feminista não é apenas um ato de irrupção momentânea, mas uma prática que instala um campo de inteligibilidade distinto no espaço urbano. A insistência em escrever, mesmo sabendo que provavelmente a inscrição será apagada, converte cada gesto em um lembrete de que o poder não consegue encerrar a circulação dos signos. Mais ainda: cada operação de apagamento confirma a potência do grafite, pois o reinscreve na memória coletiva como marca de uma disputa em curso. É justamente em sua fragilidade material que reside sua força política, ao evidenciar que a cidade não é um espaço dado, mas uma arena de lutas permanentes pela visibilidade, pela palavra e pelos sentidos.

Nesse cruzamento, o grafite de *Mujeres Creando* se revela como estética dissidente: uma forma de escrita insurgente que desorganiza a distribuição hegemônica do sensível e abre a cidade como um texto em disputa. Suas inscrições convertem o muro em um arquivo vivo de resistência, no qual o efêmero adquire densidade política e o apagado retorna como memória insurgente. Com isso, evidencia-se que a produção de uma estética dissidente é uma operação material que intervém na própria produção do espaço e da subjetividade. Essa constatação nos conduz, finalmente, a pensar como o grafite, enquanto escrita insurgente e prática estética, pode ser compreendido como parte de uma literatura dissidente que reconfigura os modos de narrar e habitar centros e periferias.

Escritas dissidentes: o grafite/corpo/territograma

Na seção anterior, exploramos o grafite como prática estética e política capaz de tensionar os regimes de visibilidade, redistribuir o sensível e produzir subjetividades dissidentes. Avançando nessa direção, propomos aqui um exercício conceitual que busca experimentar novas formas de nomear e compreender a escrita insurgente. Se a cidade pode ser lida como um texto em disputa, importa perguntar também o que entendemos por texto e por escrita, e de que maneira práticas feministas e decoloniais expandem e deslocam tais noções. É nesse horizonte que introduzimos o conceito de grafite/corpo/territograma, como tentativa de pensar as escrituras dissidentes em sua complexidade maquínica e devir

rizomático, onde corpos, territórios, superfícies e enunciados se entrelaçam na produção de saberes situados.

Propomos aqui a noção de grafite/corpo/territograma para pensar formas de escrita que se constituem como ensamblagens coletivas de enunciação nas quais o enunciado, a superfície de inscrição, os corpos, os territórios (físicos, como a rua, e digitais, como as redes sociais que fazem circular as imagens) aparecem intrinsecamente imbricados. Cada grafite resulta na ativação de uma constelação maquínica e rizomática que articula signos, afetos e materialidades na produção de sentido. A potência dessa noção está em mostrar que a escritura dissidente incorpora o corpo como suporte de inscrição e o território como condição constitutiva da enunciação.

É nesse marco que lemos a fotografia registrada em La Paz, Bolívia, na Praça Murillo¹⁴. Nessa cena, uma mulher identificável como *chola*¹⁵ por suas roupas e traços, ainda que com o rosto coberto, aparece apoiada contra o muro, sem nada cobrindo o torso, de modo que seus seios se ocultam pelo contato com a parede.

Figura 13 – Registro do grafite “Mujer no me gusta cuando callas”



Fonte: Mujeres Creando ([S.d.]).

¹⁴ A Praça Murillo constitui um espaço central da capital boliviana, que reúne a Catedral Metropolitana, o Palácio Quemado (antiga sede presidencial) e o Parlamento, e que historicamente condensa a presença do poder religioso e estatal, além de ser palco de protestos e conflitos populares.

¹⁵ *Chola* e *birlocha* designam identidades femininas bolivianas atravessadas pela miscigenação racial e historicamente associadas a exclusão e a segregação.

Nas costas, lê-se a inscrição: “Mujer, no me gusta cuando callas”, acompanhada da assinatura de *Mujeres Creando*. Desta vez, o grafite não está sobre o muro, mas sobre o corpo: o corpo feminino é convertido em superfície de escrita, tensionando tanto a tradição patriarcal da literatura com o uso da frase que remete ao poema “Poema XV”, de Pablo Neruda¹⁶; quanto os regimes urbanos de visibilidade. A inscrição não apenas desobedece ao texto poético canônico, mas reinscreve a própria praça central da cidade de La Paz, síntese do poder religioso e estatal boliviano, como território de dissenso.

O grafite/corpo/territograma remete também à dimensão coletiva do gesto. A imagem (Figura 13) sugere a presença de uma segunda mulher, parcialmente visível, igualmente apoiada contra o muro, provavelmente com uma outra inscrição nas costas. A cena, portanto, não é isolada, mas parte de uma intervenção coletiva de *Mujeres Creando* que faz do corpo o veículo de denúncia e lugar de inscrição textual, um arquivo vivo. Nesse sentido, vemos uma prática simultaneamente estética e epistêmica: ao inscrever no corpo frases que confrontam o cânone e deslocam o espaço público, *Mujeres Creando* produz saberes situados sobre gênero, colonialidade e poder, instaurando uma escrita inseparável da materialidade corporal, territorial e política que a sustenta. Esse ato produz um contra-arquivo. O grafite, seja no muro ou no corpo, constitui uma forma de arquivo outro: efêmero, fragmentário, transitório, mas que justamente nessa precariedade condensa a urgência de enunciar o dissenso. Diferente do um arquivo oficial, que busca a perenidade e a fixidez, o contra-arquivo feminista de *Mujeres Creando* opera como inscrição dissidente, que reaparece em diferentes suportes (fotografias, vídeos, redes digitais), convertendo essa fragilidade em motor político e estética.

Assim, o grafite/corpo/territograma nos obriga a repensar a própria noção de escrita. Não pensamos na expansão do campo da literatura ou do literário para incluir práticas dissidentes, trata-se de reconhecer que aqui se elabora uma operação epistêmica distinta: uma escrita que é também modo de habitar e disputar a cidade; e enquanto contra-arquivo feminista dissidente, essa forma de escritura propõe outros modos de produzir memória, saber e política.

Encerramentos provisórios

As ações de María Galindo e de *Mujeres Creando* configuram práticas estético-políticas que reordenam ao mesmo tempo matéria, visibilidade e saber; e essa

¹⁶ O grafite citado faz referência ao poema “Poema XV” do livro *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), de Pablo Neruda, Prêmio Nobel de Literatura em 1971.

reorganização se deixa compreender com maior acuidade quando lida pelo dispositivo que propomos, o grafite/corpo/territograma. Trata-se de uma constelação rizomática na qual o enunciado, a superfície muro/pele, os corpos e os territórios físicos /digitais operam como um agenciamento capaz de produzir modos específicos de inteligibilidade e memória insurgente.

Como prática epistêmica feminista, o grafite produz saberes situados: articula práticas estéticas que desestabilizam a norma sensível, torna legíveis e politiza experiências corporais e territoriais historicamente silenciadas, e configura saberes outros em torno de questões como decolonialidade e despatriarcalização. Como dispositivo de resistência, ele instaura um contra-arquivo, sua precariedade material convive com sua força de circulação, transformando a efemeridade em estratégia política própria de persistência e reaparição.

Politicamente, o grafite/corpo/territograma expõe a imanência da resistência aos próprios aparelhos que a regulam, a inscrição provoca reações institucionais, reterritorializações, que, por sua vez, tornam explícitas as fragilidades do regime de visibilidade. Metodologicamente, isso exige dos pesquisadores uma postura ética e situada: atenção ao uso de imagens, anonimização quando necessário, e uma leitura que preserve a potência política das práticas sem reduzi-las a objeto iconográfico. Em última instância, o grafite/corpo/territograma inaugura formas de dizer, de lembrar e de habitar, insistindo na incompletude de todo regime e na potência das estéticas dissidentes em reconfigurar o comum.

REFERÊNCIAS

AFP; RALDES, Aizar. Mulheres do grupo feminista boliviano “Mujeres Creando” com máscaras que carregam mensagens. *O Globo*, 15 maio 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/mundo/apos-criticas-bolivia-revoga-decreto-que-limitava-liberdade-de-expressao-durante-pandemia-24427996>. Acesso em: 3 mar. 2026.

AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó: Argos, 2014.

ALVIM, Davis Moreira. O que é um contradispositivo? *Cadernos de Subjetividade*, v. 14, p. 78–85, 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade*. 22. ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2015.

BUTLER, Judith. *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”*. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

CABILDEO. Galindo no postula a la defensoría y postula amparos constitucionales contra presidente Arce y senador Rodríguez. *Cabildeo*, 1 abr. 2022.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *El Anti-Edipo / Capitalismo y esquizofrenia*. São Paulo: Editoria 34, 2011a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs / Capitalismo e esquizofrenia Vol. 1*. São Paulo: Editora 34, 2011b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs / Capitalismo e esquizofrenia Vol. 3*. São Paulo: Editora 34, 2012a.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs / Capitalismo e esquizofrenia Vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 2012b.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs / Capitalismo e esquizofrenia Vol. 5*. São Paulo: Editora 34, 2012c.

ECOLOGISTAS EN ACCIÓN. Manifiesto de Ecologistas en Acción #8M2025. *Rebelión*. 8 mar. 2025. Disponível em: <https://rebelion.org/8m2025-ni-la-tierra-ni-nuestros-cuerpos-son-territorio-de-conquista/>. Acesso em: 27 set. 2025.

FIENI, David. What a Wall Wants, or How Graffiti Thinks: Nomad Grammatology in the French Banlieue. *Diacritics*, v. 40, n. 2, p. 72–93, 2012.

FOUCAULT, Michel. Le jeu de Michel Foucault. In: *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, 1994. v. III. p. 298–329.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*: Nascimento da prisão. 22. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2014.

GALINDO, María. *Ninguna mujer nace para puta*. Buenos Aires: La vaca, 2007.

GALINDO, María. *No se puede Descolonizar sin Despatriarcalizar / Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. La Paz: Mujeres Creando, 2013.

GALINDO, María. *Espejito mágico*. La Paz: Mujeres Creando, 2015.

GALINDO, María. *Feminismo urgente. ¡A despatriarcar!* Buenos Aires: Lavaca Editora, 2018a.

GALINDO, María. *Sin libertad sexual no hay libertad política*. La Paz: Mujeres Creando, 2018b.

GALINDO, María. *Feminismo bastardo*. La Paz: Mujeres Creando, 2021.

MUJERES CREANDO. *La virgen de los deseos*. Buenos Aires: Ed. Tinta y Limón, 2005.

MUJERES CREANDO. *La Virgen de los Deseos*. Facebook. 25 jan. 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/VirgenDeLosDeseosLaCasaDeMujeresCreando>. Acesso em: 27 set. 2025.

MUJERES CREANDO. Grafitis. *Mujeres Creando*. (s/d). Disponível em: <https://mujerescreando.org/grafitis/>. Acesso em: 15 set. 2025.

MUJERES CREANDO; HEMISPHERIC INSTITUTE DIGITAL VIDEO LIBRARY. Acción 2 [Video recording]. *Hemispheric Institute Digital Video Library*. 1992. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hid-vl/7wm37rjx>. Acesso em: 18 set. 2025.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America. *Nepantla*, v. 3, 2000.

RADICAL GUIDE. Mujeres Creando. *Radical Guide*, p. 1, 13 mar. 2022. Disponível em: <https://www.radical-guide.com/listing/mujeres-creando/>. Acesso em: 27 set. 2025.

RANCIÈRE, Jacques. *O Desentendimento / Política e Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RODRIGUEZ GOMEZ, Wilson. *Grupos feministas*: María Galindo de Mujeres Creando, Cristina Martínez de Mochas Completas y Ximena Morales de Imaginando, son quienes contrataron taxis de Cumita Móvil para luego pintar. Facebook, 18 jul. 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/share/v/19xziZXrz6/>. Acesso em: 15 set. 2025.

SAYERS, Sean. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (2004) by Jacques Rancière. *Culture Machine*, 2005.

SECRETARÍA DE DESARROLLO HUMANO, Salud y Deportes-GAMT. *Todos tenemos derecho de hacernos escuchar, lo hagamos de la mejor manera*. Facebook, 19 jul. 2021. Disponível em: <https://www.facebook.com/Secretaria.Desarrollo.Humano.GMT/posts/todos-tenemos-derecho-de-hacernos-escuchar-lo-hagamos-de-la-mejor-manera-no-dest/1491210974585706/>. Acesso em: 15 set. 2025.

Recebido em: 06/10/2025

Aceito em: 12/01/2026



O erótico na literatura dissidente de Audre Lorde: o conceito como ação nos poemas de *Entre nós mesmas*

The Erotic in Audre Lorde's Dissident Literature: The Concept as Action in the Poems of *Between Ourselves*

Raabe Cesar Moreira Bastos
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)
raabebastos19@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0003-1911-0699>

Jéssica Elaine Moreira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
jessicamoreirasampaio@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0000-7009-9171>

Gabriela Santos Alves
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES)
gabriela.alves@ufes.br
<https://orcid.org/0000-0001-5243-7499>

RESUMO: Em “Usos do erótico: o erótico como poder”, com primeira edição de 1978, Audre Lorde propõe o erótico, em amplo sentido da palavra, como potência e ação na vida e escrita das mulheres. A partir do conceito, iremos analisar sete poemas que compõem o livro *Entre nós mesmas*, publicado pela autora em 1976, sendo: “Poder”, “Nota escolar”, “Solstício”, “Cicatriz”, “Entre nós mesmas”, “Lá fora” e “Uma mulher/Lamento para crianças perdidas”. Propomos uma análise da construção do erótico nas elaborações da autora ainda antes da conceituação do termo por ela própria, para tal, teórica e metodologicamente, nos articulamos a partir da interseccionalidade.

PALAVRAS-CHAVE: teoria crítica feminista; interseccionalidade; erótico; Audre Lorde; *Entre nós mesmas*.

ABSTRACT: In “Uses of the Erotic: The Erotic as Power”, first edition 1978, Audre Lorde proposes the erotic, in the broadest sense of the word, as power and action in the lives and writings of women. Based on this concept, we will analyze seven poems from the book *Between Ourselves*, published by the author in 1976: “Power”, “School Note”, “Solstice”, “Scar”, “Between Ourselves”, “Out There” and “A Woman/Lament for Lost Children”. We propose an analysis of the construction of the erotic in the author's works even before she

herself conceptualized the term; for this purpose, we theoretically and methodologically articulate ourselves from an intersectional perspective.

KEYWORDS: feminist critical theory; intersectionality; erotic; Audre Lorde; Between Ourselves.

Introdução

Audrey Geraldine Lorde, conhecida como Audre Lorde, nasceu nos Estados Unidos, em 1934, filha de imigrantes caribenhos vindos de Barbados e Granada. Lorde foi uma mulher negra, educadora, poeta, lésbica, feminista e mãe de dois filhos. Graduou-se em biblioteconomia no Hunter College da Universidade da Cidade de Nova Iorque (1954-1959) e realizou um mestrado, na mesma área, em 1961. Ao longo da vida, publicou 15 livros de poesia, um romance, ensaios e entrevistas, a todo momento afirmando sua identidade com múltiplos marcadores sociais. Em suas produções, advogou pela conciliação, como chamou, da poesia e da teoria, escrevendo a partir das intersecções vividas enquanto uma mulher “negra, lésbica, mãe, poeta e guerreira” (Lorde, 2019, p. 20). Audre registrou a materialidade não somente de si, mas dos grupos aos quais pertenceu.

Seu artigo “Usos do erótico: o erótico como poder” foi publicado pela primeira vez em 1978 como panfleto pela Out Books, após ser apresentado no Fourth Berkshire Conference on the History of Women (1978), e republicado como um dos capítulos de *Irmã Outsider*, em 1984. Desde então, tem sido utilizado como um dos principais textos para pensar o termo *erótico* em seu sentido polissêmico, o compreendendo para além de noções que dizem sobre o sexual do corpo de maneira fixada e encerrada em si. A autora possibilita outro pensamento dentro da teoria crítica feminista, assim como a respeito de sua própria produção, de maneira que iremos averiguar o percurso de construção do conceito ainda antes de Audre Lorde o nomear: iremos analisar os sete poemas que compõem o conjunto *Entre nós mesmas* (2020), traduzidos no Brasil por Tatiana Nascimento¹, publicado dois anos antes de Lorde apresentar o “Usos do erótico: o erótico como poder” (2003), para, assim, entender o caminho pelo qual passou o seu erótico.

A reunião dos escritos postos em *Entre nós mesmas* (2020), em diálogo poético entre passado, presente e futuro, demonstra a força da militância de Lorde em relação ao que acreditava e lutava. A edição brasileira, publicada em 2020 pela Bazar

¹ Tatiana Nascimento é poeta, tradutora, compositora, cantora e pesquisadora em literaturas da diáspora negra sexual-dissidente. É doutora em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC); licenciada em Letras – Português pela Universidade de Brasília (UnB).

do Tempo, oferece a tradução ao lado da versão original, em inglês, possibilitando uma leitura atenta das palavras que a autora escolheu. A publicação da obra de Lorde no Brasil nos permitiu, para além da difusão de suas contribuições, o aprofundamento em suas produções, expondo o engajamento político da vida da autora enquanto mulher negra, lésbica, mãe, guerreira e poeta, como se intitulava.

Os poucos estudos sobre *Entre nós mesmas* (2020) pairam sobre questões que não consideram o erótico de Audre Lorde enquanto a potência reivindicada pela autora, portanto, o exercício de averiguar a construção do conceito em seus poemas permite uma olhada para a feitura do conceito de erótico proposta por ela mesma. Para Audre, a ação de nomear experiências é de primeira importância, ela coloca tal ação como o que propicia a existência e a elaboração de teorias. Assim, se torna de valor a observação do conceito de erótico em sua produção de 1976, permitindo uma reflexão das aparições de marcadores das definições do que a autora estabeleceria conceitualmente como erótico.

A construção do erótico “tem firmes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados” (Lorde, 2019, p. 67). Ao relatar sua experiência, declara que: “eu me torno menos disposta a aceitar a impotência, ou aqueles outros estados do ser que nos são impostos e que não são inerentes a mim, tais como a resignação, o desespero, o autoapagamento, a depressão e a autonegação” (Lorde, 2019, p. 73). Desse modo, ela acentua a importância de compartilharmos a experiência erótica, legitimando nosso poder, apontando a urgência de dominarmos nossos próprios corpos que há tanto são violados. Reivindicamos a construção do conceito como força nas obras da poeta por ser de importância para a teoria crítica feminista contemporânea, principalmente por tratar-se de uma mulher negra, lésbica e mãe produzindo nos anos 70 e 80, nos Estados Unidos.

Em *Irmã Outsider* (2019), Lorde diz que percebeu a importância de verbalizar e compartilhar o que sente, ainda que com riscos de má recepção, dizendo que a fala sempre a recompensa. Ao narrar-se, coloca que estar viva reflete o que propõe teoricamente. Dizendo que os silêncios não protegem ninguém. A autora questiona quais são as palavras que ainda não temos, argumentando que a expressão de nossos medos é o silêncio. Ressalta que as mulheres negras sempre foram visíveis por sua raça, de maneira que, ao mesmo tempo, estiveram totalmente invisibilizadas por conta da despersonalização do racismo. Assim, o movimento para ser vista torna-se duplo, já que pode gerar vulnerabilidades, entretanto, é a fonte de suas forças: se o sistema, de qualquer maneira, irá tentar reduzi-las ao pó, que falem, “podemos ficar eternamente caladas pelos cantos enquanto nossas irmãs

e nós somos diminuídas, enquanto nossos filhos são corrompidos e destruídos, enquanto nossa terra é envenenada” (Lorde, 2019, p. 55). Audre diz ser necessário um compromisso com a linguagem, com o poder de ressignificá-la, escrevendo, lendo, compartilhando e espalhando as palavras que são significativas. Sendo, o mais importante, a participação de todas em um modo de vida criativo e contínuo, analisando a pertinência das palavras em nossas vidas através da nomeação de quem somos, do que sentimos e do mundo em que desejamos. A autora estabelece o erótico no local de possibilidade, em que as mulheres e pessoas dissidentes tem de agarrar dentro de si mesmas: a força que emana poder e informação.

Na introdução de *Irmã Outsider* (2019), livro de maior veiculação de Lorde, há a afirmação de Nancy Bereano de que “a voz de Audre Lorde é central para o desenvolvimento da teoria feminista contemporânea” (Bereano, 2019, p. 7). Na obra da autora, poesia e teoria caminham juntas, propondo uma linguagem sem hierarquização: “disseram-nos que a poesia tem alma e a teoria tem mente, e que precisamos escolher entre elas”, mas, “a escrita de Audre Lorde é um impulso em direção à integridade. [...] de seu desejo de inteireza, de sua necessidade de abranger e abordar todas as partes de si, ela nos ensina sobre o significado da diferença” (Bereano, 2019, p. 7).

O sonho de uma língua comum é pauta nas produções de Audre Lorde. A poeta coloca a si mesma como *irmã outsider*, estabelecendo-se em tais palavras por não estar no cânone branco, masculino e hétero da literatura (Lorde, 2019). Em toda a sua obra, expõe o pensamento de que não é possível separar a vivência da produção: em entrevista para Charles Rowell, na revista literária *Callaloo* (1990), diz que “minha sexualidade é parte integrante de quem eu sou, e minha poesia vem da intersecção entre mim e meus mundos” (2000, s/p.), advogando pela literatura como instrumento de emancipação, diz que a escrita de gera identificação e a construção coletiva.

Partindo de tal contexto, passaremos pelo feminismo interseccional, teórica e metodologicamente, e, sem seguida, apresentaremos o conceito de erótico. Por fim, realizaremos a análise dos sete poemas, os quais estão dispostos integralmente no artigo para averiguação das pessoas leitoras, de *Entre nós mesmas* (2020), sendo: “Poder”, “Nota escolar”, “Solstício”, “Cicatriz”, “Entre nós mesmas”, “Lá fora” e “Uma mulher/Lamento para crianças perdidas”.

O feminismo interseccional

A literatura de Audre Lorde pode ser localizada no feminismo interseccional, considerando que sua escrita, acadêmica e artística, também se ancora na ideia de marcações sociais. Em suas elaborações, como veremos a frente, se coloca e nomeia os seus personagens conforme as características de suas vidas, indicando que essas influem diretamente em como suas existências são constituídas. Por essa razão, traremos uma breve apresentação do conceito de interseccionalidade, contemporâneo a Lorde, para ser explícito o momento histórico e os movimentos da época em que a autora elaborava sua obra.

Kimberlé Crenshaw (1989) apresenta o conceito de interseccionalidade ao debater e descrever a estruturação social, histórica e cultural das mulheres negras. A autora propõe o conceito de maneira teórica e metodológica, indicando o seu uso para enfrentar violências. O termo marca o paradigma teórico e metodológico dos estudos críticos feministas, articulando pensamentos sobre as estruturas do racismo, do sexismo e das violências que os acompanham. Crenshaw (1989) define a metodologia interseccional como uma busca por “capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcado, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades” (Crenshaw, 1989, p. 7). É a demonstração de que tais mulheres são perpassadas por raça, etnia, classe e outras marcações que denotam opressões específicas a cada corpo, constituindo diferentes dinâmicas políticas.

O artigo destaca como é fundamental a reflexão da interação entre as marcações sociais da diferença, de forma que os identificar não é suficiente, sendo necessário observar como se articulam. Crenshaw (1989) demonstra sua preocupação com a invisibilidade das desigualdades sofridas por mulheres, onde uma leitura única, como gênero ou raça, não é suficiente. Assim, ela utiliza dois conceitos, superinclusão e subinclusão, apontando que as discriminações sofridas pelas mulheres eram vistas como um problema geral do grande grupo de “mulheres”, ou seja, um problema de gênero, denominando tal questão como “problema da superinclusão”, onde o marcador de gênero é posto como a única possibilidade de leitura das mulheres em sociedade, não considerando questões outras, de modo que a análise não sustenta a materialidade das experiências. A subinclusão, por sua vez, se configura quando questões sofridas por algumas mulheres não são encaradas como problemas de gênero por não dizerem sobre vivências de um grupo hegemônico que foi categorizado nesse gênero. Nessa chave de pensamento,

surge a interseccionalidade como uma metodologia que perceberá interações entre gênero, raça e outras marcações, observando as violências que ocorrem em articulação. Crenshaw (1989) coloca que pretende uma análise que permita identificar a operação conjunta da discriminação racial e da discriminação de gênero.

Patricia Hill Collins, em *Interseccionalidade* (2021), diz que cada indivíduo pode, a partir de seu lugar, perceber e refletir sobre situações sociais, descrevendo como os marcadores da diferença colocam as mulheres em lugares específicos que as permitem ter um olhar tanto da margem quanto do centro, movimento que percebemos na obra de Audre Lorde. Collins (2021) parte da interseccionalidade, enquanto ferramenta teórico-metodológica, para entender as múltiplas opressões, não estabelecendo uma hierarquia ou somatória, antes, pensando que o lugar de cada indivíduo é multirreferenciado: a “interseccionalidade oferece uma janela para pensar sobre o significado de ideias e ações sociais na promoção de mudança social” (Collins, 2021, p. 11), mas “não é o único projeto de conhecimento que se envolve com a resolução de problemas sociais, mas é aquele que dialoga com as complexidades de um mundo social em mudança” (Collins, 2021, p. 17). A interseccionalidade é teórica e metodológica, ela propicia descobertas, não é uma descoberta (Collins, 2021).

A disputa epistêmica proposta por Collins (2021) é um convite não só a academia, mas aos ativistas e a todas que possuem saberes não reconhecidos pelos espaços formais, de forma que a interseccionalidade se faz como teoria e prática, ocupando espaços nas universidades e fora dela. Em suas colocações, a autora propõe uma linha teórico-epistemológica com esforços de diálogo junto aos movimentos contra-hegemônicos, relatando que sistemas de poder constroem-se mutuamente, produzindo desigualdades complexas, assim, pensar os problemas sociais exige observar o contexto. Nesta chave de pensamento, qualquer análise será incompleta se ignorar a interação entre os marcadores sociais, trata-se de um “processo de formação” (Collins, 2021, p. 8) em noções paradigmáticas do conceito: a relacionalidade, o poder, a desigualdade social, o contexto social, a complexidade e a justiça social. É a práxis como produção de conhecimento na teorização da interseccionalidade (Collins, 2021).

As experiências de resistência são importantes enquanto produtoras de conhecimento que advém de pessoas subalternizadas, de forma que podem ser instrumentalizadas para pensar a interseccionalidade, fundamentando as experiências de grupos subordinados, demonstrando a importância epistemológica e política de teorizar a partir de vivências individuais e coletivas. A opressão é

a catalisadora que leva os oprimidos a analisarem criticamente esses sistemas de poder, investigar a experiência pode propiciar ações e práticas sociais como meio de produzir saber e delinear os limites da interseccionalidade: as vivências são necessárias para a teorização crítica, onde há um vocabulário para análises complexas (Collins, 2021). Teorizar e praticar a interseccionalidade envolve questionamentos das relações de poder a partir do ponto de vista dos grupos subordinados, portanto, um debate sobre disputas e violências epistêmicas em todas as suas dinâmicas e afetações.

O erótico de Audre Lorde

Audre Lorde (2003), em “Usos do erótico: o erótico como poder”, diz haver muitos tipos de poder, sejam eles reconhecidos ou não, sendo o erótico um recurso que está em nós e “que paira num plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos impronunciados ou não reconhecidos” (Lorde, 2003, p. 1). Porém, coloca que a perpetuação da opressão corrompe e distorce tais sentidos, no qual o erótico é suprimido como fonte de poder e informação dentro de nossas vidas. Fomos ensinadas a suspeitar desse recurso, em situação em que ele é desclassificado pela cultura ocidental, “de um lado, o superficialmente erótico foi encorajado como símbolo da inferioridade feminina; de outro lado, as mulheres foram levadas a sofrer e se sentirem desprezíveis e suspeitas em virtude de sua existência” (Lorde, 2003, p. 1). O termo “erótico” vem da palavra grega “eros”, sendo a personificação do amor em todos os seus aspectos, tal força e poder é uma afirmação vital de mulheres, uma energia criativa que deve ser retomada na linguagem, na história, na dança, no amor e no trabalho (Lorde, 2003).

Alertadas toda a vida contra o poder do erotismo, as mulheres são ensinadas a desconfiar de quem são e do que sentem, mantendo-as em posições inferiores em relação aos homens, visto que são psicologicamente ordenadas pelo masculino que tenta lhes forjar à servidão (Lorde, 2003). Nessa perspectiva, “o erótico oferece um manancial de força revigorante e provocativa à mulher que não teme sua revelação nem sucumbe à crença de que a sensação é bastante” (Lorde, 2003, p. 2). Estando o erótico posto como danoso, não é encarado como fonte de poder e informação, confundido, muitas vezes, com o pornográfico. A autora parte da linha de pensamento de que o pornô é uma negação ao poder do erótico, sendo este segundo “uma medida entre os princípios do nosso senso de ser e o caos de nossos sentimentos mais fortes. É um senso interno de satisfação ao qual, uma

vez que o tenhamos vivido, sabemos que podemos almejar” (Lorde, 2003, p. 2). Assim, o poder do erotismo não é a respeito unicamente do que é realizado, mas do quanto podemos sentir ao fazer no senso de satisfação e plenitude (Lorde, 2003). Para Lorde (2003), o pornográfico e o erótico devem ser separados, pois eles teriam usos opostos, em situação que o erótico não deve estar apartado do espiritual. Ela critica a dicotomia entre espiritual (psíquico e emocional) e político, sendo essa separação resultante de uma falta de atenção ao erótico, pois “a ponte que os conecta é formada pelo erótico – o sensual –, aquelas expressões físicas, emocionais e psíquicas do que é mais profundo e mais forte e mais rico dentro de cada uma de nós, sendo compartilhado: as paixões de amor, em seus mais fundos significados” (Lorde, 2003, p. 3). O erótico é a raiz de todo nosso conhecimento profundo (Lorde, 2003).

As mulheres são ensinadas a separar a demanda erótica de outras áreas da vida, em noção de que ela caberia apenas ao sexo, sendo este destinado ao homem, portanto, uma maneira de vetá-las do amor, em amplo sentido da palavra, em instâncias várias de suas vivências (Lorde, 2003). Desse modo, a autora articula suas críticas do veto ao erótico em junção com as problemáticas advindas do sistema capitalista: em um sistema que define o bom como o lucro em vez de priorizar as necessidades humanas, há a exclusão das necessidades psíquicas e emocionais, eliminando a carga erótica dos afazeres. Assim, tudo é reduzido a uma demanda por necessidades que dizem respeito à acumulação.

A poeta escreve que o poder do erótico é o que lhe permite compartilhar buscas, sejam essas quais forem, com outras pessoas, dividindo o prazer – físico, emocional, psíquico ou intelectual – em uma ponte que propicia o entendimento entre mulheres e diminui o medo de suas diferenças (Lorde, 2003), em um sentir intensamente, gozando ao expandir-se para o que lhe cerca, satisfazendo-se em autoconexão compartilhada, em força que “não precisa ser chamada de casamento, nem deus, nem vida após a morte” (Lorde, 2003, p. 3). Essa é a razão pela qual o erótico, quando chega a ser reconhecido, é temido e forçado a ser exercido reclusamente, porque quando sentido intensamente as mulheres realizam mais de si, “se torna uma lente pela qual escrutinamos todos os aspectos de nossa existência, nos forçando a examiná-los honestamente em termos de seus significados relativos em nossas vidas” (Lorde, 2003, p. 4).

Ensinadas a temerem a si mesmas, as mulheres são amedrontadas pelos próprios desejos e demandas, as colocando em local de docilidade e obediência, de forma que suas existências são levadas a uma série de opressões (Lorde, 2003).

Ao viverem “fora de si mesmas” (Lorde, 2003, p. 4), são limitadas ao que manda o sistema, “mas quando começamos a viver desde dentro pra fora, em toque o poder do erótico dentro de nós mesmas, e permitindo esse poder de informar e iluminar nossas ações sobre o mundo a nosso redor, então nós começamos a ser responsáveis por nós mesmas” (Lorde, 2003, p. 4). Ao deixar-se com o erótico, as mulheres estarão menos dispostas a aceitar a negação de si mesmas, assim como a resignação, o desespero, o autoaniquilamento, a depressão e a autonegação (Lorde, 2003). Para Audre, as ações que advém do erótico podem estar em toda a vida, “e não há diferença alguma entre escrever um bom poema e me mover à luz do sol contra o corpo de uma mulher que eu amo” (Lorde, 2003, p. 5).

Negar a importância do erótico em nosso desenvolvimento e sustentação é negar uma grande parte da vida (Lorde, 2003). O erótico não pode ser sentido de forma indireta, “como uma Negra lésbica feminista, tenho um particular sentir, conhecimento e compreensão por aquelas irmãs com quem eu dancei pesado, me diverti, ou até briguei. Essa participação profunda tem sido muitas vezes o precedente a ações conjuntas partilhadas” (Lorde, 2003, p. 5). Porém, não é possível compartilharmos tal carga erótica com mulheres que continuam a operar sob uma tradição masculina europeia-americana. “Somente agora, eu acho mais e mais mulheres-identificadas-com-mulheres-bravas o bastante para arriscar compartilhar a carga elétrica do erótico sem ter que desviar os olhos, e sem distorcer a natureza enormemente poderosa e criativa dessa troca” (Lorde, 2003, p. 6). Para Lorde, reconhecer o poder do erótico pode nos dar a “energia para alcançar mudança genuína dentro de nosso mundo, ao invés de meramente acomodação a uma mudança de personagens no mesmo teatro tedioso. Pois não só nós tocamos nossa fonte mais profundamente criativa, mas fazemos aquilo que é fêmeo e autoafirmativo em face a uma sociedade racista, patriarcal e antierótica” (Lorde, 2003, p. 6).

A conceituação do erótico pela autora abarca toda sua vivência e produção enquanto mulher negra, lésbica e mãe, de forma que tais marcadores são decisivos no que se refere à sua olhada para as questões feministas. Portanto, ainda que reivindicado como conceito em 1978, o erótico, sendo esse propulsor da ação nas vivências de mulheres, aparece em Lorde anterior à sua nomeação pela poeta. Sendo assim, a seguir, olharemos para os sete poemas que compõem o *Entre nós mesmas* (2020): “Poder”, “Nota escolar”, “Solstício”, “Cicatriz”, “Entre nós mesmas”, “Lá fora” e “Uma mulher/Lamento para crianças perdidas” a partir de tal ótica.

“Poder”

A diferença entre poesia e retórica
é estar pronta para se
matar
em vez de a suas crianças.
Estou emboscada num deserto de cruas feridas de
[metralhadoras
e uma criança morta arrastando sua quebrada negra (en)
cara (a) beira do meu sono afora
o sangue de suas bochechas e ombros perfurados
é o único líquido em milhas
e meu estômago
se contorce ao gosto imaginado enquanto
minha boca se parte em lábios secos
sem lealdade ou razão
sedenta pela umidez do sangue dele
no que afunda branquidão adentro
no deserto onde me perco
sem imageria ou magia
tentando criar poder do ódio e da destruição
tentando curar meu filho morto com beijos
mas o sol vai alvejar seus ossos antes.
Um policial que executou um menino de dez anos de idade
[no Queens
postou-se sobre o garoto com suas botas de gambé em
[sangue infantil
e uma voz disse “Morre, seu muleque filho da puta” e
há gravações que provam isso. Em seu julgamento
o policial disse em sua própria defesa
“Eu não percebi a idade nem nada disso
só a cor”. E
há gravações que provam isso, também.
Hoje esse homem branco de 37 anos
com 13 anos de serviço policial
foi inocentado
por onze homens brancos que disseram estar satisfeitos
justiça fora feita
e por uma Mulher Negra que disse
“Eles me convenceram”, ou seja,
eles arrastaram sua base de 1 metro e meio de Mulher Negra
sobre o carvão em brasa

de quatro séculos de aprovação branca masculina
até que ela abrisse mão
do primeiro poder real que ela teve na vida
e cobriram seu próprio útero com cimento
para fazer o túmulo das nossas crianças.
Eu não consegui tocar a destruição
dentro de mim.
Mas a não ser que eu aprenda a usar
a diferença entre poesia e retórica
meu poder também vai jorrar corrupto feito mofo envenenado
ou quedar inerte e inútil feito um fio desplugado
e um dia eu vou pegar meu plug adolescente
e conectá-lo na tomada mais próxima
estuprando uma idosa branca de 85 anos
que é mãe de alguém
e no que a espanco até perder os sentidos e taco fogo em
[sua cama
um coro grego vai cantar em compasso ternário
“Pobrezinha. Nunca fez mal a ninguém. Quão bestiais
eles são” (Lorde, 2020, p. 120).

“Poder”, primeiro poema que compõe o *Entre nós mesmas* (2020), é iniciado com a afirmação: “a diferença entre poesia e retórica, é estar pronta para se matar em vez de a suas crianças” (Lorde, 2020, p. 120). Desde o primeiro verso, Lorde posiciona a palavra como uma resposta à violência racial, situando-a em oposição à estrutura que perpetua o apagamento e a brutalidade. O poema adentra o retrato brutal do assassinato de um menino negro por um policial branco, desvelando a atrocidade do ato mediada pela cumplicidade sistêmica que permite a absolvição do criminoso, numa costura do que hoje entendemos como interseccionalidade, no caso, articulando raça e gênero na compreensão das violências (Collins, 2021).

O poema recusa qualquer distanciamento, convocando o leitor a enfrentar o horror sem mediações ou suavização, obriga ao confronto com a violência que marca a vida das pessoas negras, dizendo: “um policial que executou um menino de dez anos de idade, no Queens, postou-se sobre o garoto com suas botas de gambé, em sangue infantil. E uma voz disse ‘Morre seu moleque filho da puta’. Há gravações que provam isso” (Lorde, 2020, p. 123).

O título “Poder”, é ambíguo, refere-se, simultaneamente, ao poder destrutivo exercido pela força policial e ao poder da coragem necessária para resistir e sobreviver em um sistema opressor. Essa dualidade atravessa o escrito e revela o custo emocional e psicológico da resistência. Lorde (2003), a partir do erótico

como força vital contra opressões, encara a escrita como um dos principais atos de poder, um espaço possível para denunciar a violência e articular uma resistência.

Em certo momento, a poeta escreve que o policial defendeu-se dizendo: “Eu não percebi a idade nem nada disso, só a cor” (Lorde, 2020, p. 123). A absolvição de um policial branco pelo júri de onze homens brancos e uma mulher negra expõe o pacto racial que silencia a violência sofrida por pessoas negras. Os jurados, satisfeitos, expõem uma aliança racial e institucional em que a justiça serve apenas para reafirmar a supremacia branca: a presença de uma única mulher negra entre eles, cuja decisão é manipulada pela pressão da maioria, ressalta o cerco psicológico e social que mulheres negras enfrentam em sociedade que exigem submissão e/ou conformidade.

Quando enfatiza a brutalidade dessa cooptação ao descrever a mulher negra como “arrastada sobre o carvão em brasa de quatro séculos de aprovação branca e masculina” (Lorde, 2020, p. 123), a imagem evoca um sacrifício forçado, em que sua identidade é queimada e esmagada para satisfazer o sistema racista. A ideia de “abrir mão do primeiro poder real que ela teve na vida” (Lorde, 2020, p. 123) é um comentário sobre a perda de agência da mulher, ainda que estivesse teoricamente em mesmo espaço que os homens brancos, o de júri.

A metáfora do “útero coberto com cimento” (Lorde, 2020, p. 123), transformado-o em um “túmulo das nossas crianças” (Lorde, 2020, p. 123) condensa a convergência entre opressão racial e de gênero. O útero, aqui, torna-se símbolo da violência sistêmica nos corpos de mulheres negras. Essa imagem transforma o corpo negro feminino em um campo de opressão, em que racismo e sexismo operam juntos para desumanizar e instrumentalizar mulheres negras contra si mesmas e suas comunidades: a reprodução é capturada por uma lógica de morte, mães negras choram por seus filhos que saem de casa e nunca mais retornam. Elas são culpadas por essa não volta.

O poema culmina em uma reflexão sobre memória e identidade, Lorde se recusa a esquecer a morte do menino, colocando-se em oposição a um sistema político e econômico que veta as vidas negras a partir da normalização da brutalidade contra os seus corpos. A morte do garoto não se dissolve na abstração do luto, antes, inscreve-se como um chamado para a ação contínua. A resistência, nesse contexto, não se manifesta mediante respostas conciliatórias, mas no enfrentamento radical da violência, na nomeação insistente do que se tenta apagar. Lorde reivindica uma poética que não anestesia, mas rasga o silêncio e reverte a apatia.

O poema é encerrado sem qualquer gesto de pacificação ou resolução reidentora. A ausência de respostas finais reverbera a tensão instaurada nos versos iniciais, reforçando que a diferença entre poesia e retórica habita o compromisso inegociável com a verdade. A poética, nas mãos de Lorde, torna-se ferramenta de insurgência e preservação da memória. Ao recusar-se a desviar do corpo ou da história, “Poder” (2020) afirma a poesia como espaço onde a dor e a ausência coletivas se materializam, elas permanecem insubmissas ao apagamento.

O erótico, em “Poder” (2020), está no dizer sobre o brutal assassinato de um menino negro por um policial, em situação que lamenta por sua morte, mas utiliza esse lamento para lutar contra o sistema que oprime a si e aos seus iguais. De mesma maneira, ao descrever a mulher negra que votou para absolver o policial, evidenciou como houve o veto de um dos poucos poderes que aquele corpo possuiu em sua existência, sendo uma negação do erótico.

Vetadas do poder do erotismo, as mulheres são ensinadas a desconfiar de quem são e do que sentem, assim, quando Lorde diz sobre a mulher negra absolvendo o policial branco, expõe a hegemonia que a aprisiona. O relato do assassinato não diz somente da mulher em cena ou da autora, mas da mãe do garoto brutalmente morto, das mães dos garotos brutalmente mortos. É a demonstração da interseccionalidade desses corpos, sofrendo opressões de raça, gênero e, no caso do menino, idade.

Em contraponto, ao escrever sobre os acontecimentos que narra, a autora consegue demonstrar o “manancial de força revigorante e provocativa à mulher que não teme sua revelação nem sucumbe à crença de que a sensação é bastante” (Lorde, 2003, p. 2), de que defende em relação ao erótico. Quando escreve sobre essa força, Lorde o relaciona a uma raiz firmemente posta nos sentimentos impronunciados ou não reconhecidos, de maneira que ao serem nomeados e postos socialmente, rompem com opressões, vetando a supressão do erótico como fonte de poder e informação dentro de nossas vidas. Ensinadas a desclassificar tal recurso, supervalorizando o superficial do erótico, a autovalorização da existência enquanto mulher deve ser vista como uma vitória em relação à supressão dos corpos, colocando o erótico como primeira importância em nossas vidas e consciências. Assim, sua própria escrita de convocação à luta demonstra a retomada do erótico enquanto força vital que não pode ser posta pela mulher negra do poema.

“Nota escolar”

Minhas crias brincam com caveiras
pois suas salas de aula
são vigiadas por bruxos
que berram pelas paredes desabando
como banheiros de papel
bruxas roliças lançam antigas maldições
em uma língua não ensinada
testam crianças sobre seus significados
dando notas
em um holocausto
que varia da fúria ao desprezo.
Minhas crias brincam com caveiras
na escola
elas já aprenderam
a sonhar com a morte
seus parquinhos
eram cemitérios
onde pesadelos do não
montavam guarda na terra alugada
cheia de ossos do amanhã
Minhas crias brincam com caveiras
e se recordam
que para quem luta
não há lugar
que não possa ser
lar
nem que seja (Lorde, 2020, p. 127).

Em “Nota escolar” (2020), Lorde apresenta a imagem de crianças que “brincam com caveiras” (Lorde, 2020, p. 127), evocando uma metáfora da morte como herança inescapável. A cena sugere que, desde a infância, a experiência de corpos negros é atravessada pela presença constante da violência e da perda, instaurando um legado de morte que estrutura a percepção de mundo dessas crianças. Ao seguir com “minhas crias brincam com caveiras e se recordam que para quem luta não há lugar que não possa ser lar, nem que seja” (Lorde, 2020, p. 129), Lorde expõe um legado de morte instituído sobre o corpo de pessoas negras. Imagem que sublinha a realidade de uma infância frequentemente marcada pela consciência precoce da injustiça racial.

A metáfora das caveiras sugere a presença constante da morte – literal e simbólica – sendo representada pelo apagamento e negação das identidades e histórias negras. Para as “crias” de Lorde, brincar com caveiras não é uma escolha, mas uma adaptação forçada a um mundo onde a violência e a opressão racial são normalizadas. As caveiras remetem também ao peso do passado, à memória de gerações que foram vítimas do racismo, e à luta contínua para superar tais cicatrizes.

Ao afirmar “para quem luta não há lugar que não possa ser lar” (Lorde, 2020, p. 129), Audre problematiza a ideia de pertencimento e identidade negra em contextos adversos, reposicionando o “lar” não como um território seguro e fixo, em termos convencionais, mas como uma construção relacional forjada pela luta. A noção de lar aparece como um espaço construído coletivamente a partir de experiências compartilhadas e da resistência à opressão estrutural. Lorde se recusa a uma noção estática de lugar, substituindo-a por uma concepção que emerge das relações de solidariedade, sendo reconfigurado como um espaço de apoio e construção coletiva.

A frase final, “nem que seja” (Lorde, 2020, p. 129), sugere uma interrupção abrupta, deixando a possibilidade do pensamento escoar. Esse corte evoca a precariedade da vida negra, marcada por lutas e incertezas. Lorde cria uma pausa que é, ao mesmo tempo, um grito de resistência e uma admissão da fragilidade diante da luta constante. Essa frase inacabada pode simbolizar o caráter incompleto e sempre em construção da busca por um “lar” seguro para as pessoas negras – uma busca que permanece suspensa e perpetuamente interrompida pelo racismo.

O erótico, aqui, está quando voltamos à noção de Lorde (2003) de que ele é o amor em suas mais diversas facetas, sendo uma força vital que diz sobre todas as coisas, inclusive, a respeito da energia criativa em relação à linguagem, à história, à dança, ao amor e ao trabalho. Portanto, quando aciona a memória e, ao mesmo tempo, descreve crianças brincando com caveiras ao invés de brinquedos, revela o poder do conceito enquanto força criativa ainda que em tempos adversos: ao narrar tais experiências, demonstra sua própria força, através do erótico, de desejar outro mundo. É uma proteção dos adultos, que conhecem suas marcações sociais, em relação às crianças.

Criticando a separação da força erótica de uma espiritualidade, o que, para a autora, revela-se como pornográfico, em sentido polissêmico, advoga pela manutenção dos afetos e das construções conjuntas, indo de encontro à dicotomia entre espiritual (psíquico e emocional) e político. A poeta alega que a separação, demonstrado ao dizer sobre a brincadeira com caveiras e a respeito da escola, é

resultado da falta de atenção destinada à ponte que conecta expressões físicas, emocionais e psíquicas das paixões de amor, em seus mais profundos significados.

Lorde, a todo momento, retoma a noção do compartilhamento, aqui, também em sentido negativo, ao elaborar a respeito das crianças nas escolas, do que fazem em tal espaço e ao que são expostas desde a infância: “elas já aprenderam a sonhar com a morte, seus parquinhos eram cemitérios onde pesadelos do não montavam guarda na terra alugada cheia dos ossos do amanhã” (Lorde, 2020, p. 127). O amanhã tem osso no plural.

“Solstício”

Esquecemos de regar as mudas de bananeira
quando nossas casas estavam cheias de carne emprestada
e nossos estômagos com os presentes de estranhos
que agora riem de nós enquanto nos ultrapassam
porque nossa terra é árida
as fazendas estão sufocadas
com rolos enfileirados de palha
e com nossos pesadelos de inhame marrom suculento
que não pode nos nutrir.
Os telhados de nossas casas apodrecem da chuva do
[inverno passado
mas nossas moringas estão quebradas
nós as usamos para carpir a morte de amantes idas
a próxima chuva vai lavar embora nossas pegadas
e nossos filhos se casaram sob elas.
Nossas peles estão vazias.
Elas foram abandonadas pelos espíritos
que estão enraivecidos por nossa relutância
em alimentá-los
em cestas de palha feita de capim dormido
e as fezes das civetas
foram bem escondidas por nossas mães
que estão nos esperando no rio.
Minha pele está se esgarçando
logo eu devo deixá-la
como um lagarto-monitor
como conforto relembrado
na lua nova nascente
eu vou comer os últimos sinais da minha fraqueza
remover as cicatrizes de velhas guerras infantis

e ousar entrar na floresta silvando
como uma cobra que alimentou o camaleão
por mudanças
que eu serei para sempre.
Que eu nunca me lembre de razões
para a segurança do meu espírito
que eu nunca esqueça
os avisos da minha carne de mulher
chorando na lua nova
que eu nunca perca
aquele terror que me mantém brava
que eu nunca deva
o que não possa devolver (Lorde, 2020, p. 131).

O trecho “esquecemos de regar as mudas de bananeira, quando nossas casas estavam cheias de carne emprestada e nossos estômagos com os presentes de estranhos” (Lorde, 2020, p. 131) apresenta uma crítica sobre a alienação, a dependência e a perda de conexão com as raízes, tanto no sentido literal quanto metafórico, uma constância nas histórias negras. No contexto afrodiaspórico, as plantas e a relação com a terra carregam significados históricos e espirituais, representando o vínculo das comunidades negras com suas tradições e formas próprias de subsistência e resistência. Esquecer de “regar” essas mudas, portanto, diz sobre o abandono de práticas e saberes fundamentais à preservação da identidade cultural e ao fortalecimento coletivo, configurando uma perda do erótico aos moldes de Lorde. Esse esquecimento não é acidental: ele é forjado pelo impacto de relações assimétricas com o “outro” – aquele que oferece “carne emprestada” e “presentes de estranhos”, recursos que, embora pareçam provisoriamente satisfazer, vêm carregados de dependência e alienação.

A metáfora “carne emprestada” reforça a ideia de um sustento condicionado e temporário, algo que não pertence verdadeiramente àqueles que o consomem. Esse alimento, vindo de fora, está alinhado com as ofertas de uma sociedade racista e capitalista, que concede migalhas às populações negras enquanto mantém as estruturas de poder inalteradas. O empréstimo traz uma crítica à colonização cultural e material, na qual os modos de vida das comunidades negras são suplantados por valores externos que desestruturam suas formas de sustento.

Adiante, Lorde evoca a imagem “nossos estômagos com os presentes de estranhos” (Lorde, 2020, p. 131) aludindo à ingerência de elementos externos que alimentam o corpo, mas enfraquecem a identidade. Os “presentes” podem ser interpretados como concessões ou benesses oferecidas por estruturas hegemônicas

– políticas, sociais e econômicas – que alienam e distanciam os sujeitos de suas próprias práticas e saberes. Lorde sugere que esses presentes têm um custo: o esquecimento das raízes, a desconexão com aquilo vital para a continuidade comunitária.

Lorde, assim, tensiona no poema as escolhas forçadas impostas às comunidades negras: a aceitação das ofertas efêmeras e alienantes em detrimento de nutrir aquilo que é próprio e que sustenta a vida coletiva no longo prazo. A crítica é, portanto, ao apagamento da memória e à desvalorização de modos de vida ancestrais em troca de uma sobrevivência precária sob as regras impostas, portanto, do erótico nas vivências. Ao evocar a necessidade de “regar” as mudas, Lorde (2020) convoca um retorno às práticas que sustentam a autonomia, a solidariedade e a continuidade das comunidades negras, resistindo às concessões de um sistema opressivo.

Nesta poesia, não há útero, não há terra, não há casa, não há comida. As faltas se acumulam como projetos de apagamento: desarticulam o presente, destroem o futuro e silenciam o passado. Ao advogar pela nomeação dos sentimentos em toda a sua obra, Lorde (2020) fala da variedade deles, em sentido de colocar no mundo, em palavras, o que está sendo vivido, sem desviar o olhar ou negar as situações. Dizendo que a sustentação de si está no erótico, no reconhecimento do seu entorno a partir dele, coloca que é possível o compartilhamento do que acontece e do que é desejado que aconteça pela força do erótico, em construção coletiva. Tais noções podem ser vistas quando é posto que as possibilidades de existência dos povos negros são vetadas, de modo a ser um impedimento da força de dentro, assim como da união e do compartilhamento de experiências.

O erótico demanda uma quebra de vínculo com a tradição masculina europeia-americana em razão do modelo que carregam em relação às mulheres, portanto, o lamentar em relação às imposições hegemônicas aos corpos negros demonstra um veto direto ao erótico, à força formadora. É um emaranhado de opressões nesse corpo com múltiplas marcações sociais.

Sentir a raiva e deixar com que ela seja força potente é tema recorrente nas obras de Audre Lorde, descrevendo como um dos principais canais para que mudanças pessoais e coletivas sejam possíveis, de modo que para a autora é necessário “arriscar compartilhar a carga elétrica do erótico sem ter que desviar os olhos, e sem distorcer a natureza enormemente poderosa e criativa dessa troca” (Lorde, 2019, p. 6). Ela reconhece a raiva como poder erótico que pode alcançar mudanças em face a uma sociedade racista, patriarcal e antierótica.

“Cicatriz”

Esse é um poema simples.
Para as mães irmãs filhas
garotas que eu nunca fui
para a mulher que limpa o ferry de Staten Island
para as bruxas lustrosas que me
ardem à meia-noite
em efígie
porque eu como em suas mesas
e durmo com seus fantasmas.
Essas pedras em meu coração são vocês
carne da minha carne
talhando-me com seus afiados olhos falsos
buscando por prismas
caindo fora de sua cabeça
rindo-me sua pele afora porque você não dá valor a si
mesma
nem a mim.
Esse é um simples poema
eu não terei mãe nenhuma irmã nenhuma filha nenhuma
quando eu morrer
e só restarem ossos
veja como os ossos mostram
a forma de nós em guerra
arrancando nossa própria carne à unha
para alimentar o inverso de nossas faces mascaradas
às quais nós demos os nomes de homens.
Donald DeFreeze, eu nunca te conheci tão bem
quanto nos olhos do meu próprio espelho
será que você esperou
por benção ou perdão
deitando
de cama em cama
ou seu olho era afiado e impiedoso o bastante
para suportar
além das mortes do querer?
Com sua voz em meus ouvidos
com minha voz em seus ouvidos
tente me negar
eu vou caçar você
pelas veias noturnas de meu próprio vício
por todas as minhas infâncias insatisfeitas

enquanto esse poema se desdobra
feito as folhas da papoula
eu não tenho nem irmã nem mãe nem filhas
mais
só um oceano desmareado de mulheres enlutaradas
em todas as sombras de amar
aprendendo uma dança de abrir e fechar
aprendendo uma dança de ternura elétrica
que nenhum pai nem mãe poderiam ensiná-las.
Vem, Sambo, dançar comigo
pague o flautista dançando suspenso
seu joelho alto, querido
por cima do seu desejo
por sobre suas sangrentas
caras brancas, vem, Bimbo, vem, Ding Dong,
vem ver a cidade cá
indo indo
vai puta deita vai no chão negão
então você quer um-útero quentinho pra te esconder
pra te franzir e te sugar de volta
tranquilo
bom, 'xô te dizer o que vou fazer
na próxima vez que cê cair na pista
precisando duma brecha pra furar
vem pra mim
eu sou a bilheteira na rainha
das montanhas russas
posso te fazer gozar
bem baratinho. Esse é um poema simples
compartilhando minha cabeça com o sonho
de uma mulher negra grandona, cheia de jóias
nos olhos
ela dança
sua cabeça num capacete dourado
arrogante
emplumada
seu nome é Colossa
suas coxas são como pilares
ou nogueiras descascadas
envolta em armadura
ela dança
em passos lentos de terremoto
que de repente mudam

e iluminam no que ela rodopia gargalhante
metal talhado sobre seus quadris
vai até o fim
e na beira brilhante
um espanto
de maciez crespa preta cabeleira (Lorde, 2020, p. 135).

Neste poema, Lorde articula a cicatriz com a efígie. Tradicionalmente entendida como uma representação material ou simbólica de um corpo e/ou figura, a efígie emerge como vestígio da violência histórica e estrutural sofrida pelas mulheres negras. Contudo, ela também opera como um dispositivo de ressignificação, inscrevendo a identidade negra no espaço do visível, em oposição ao apagamento sistemático operacionalizado por colonialidade e patriarcado.

Para Audre, a efígie é mais do que uma imagem estática: ela se torna um testemunho das violências inscritas nos corpos negros, funcionando como um registro que carrega a história colonial, racista e patriarcal. Essa representação a desloca do campo da mera observação para o da denúncia, instaurando uma contraposição crítica às narrativas hegemônicas que hierarquizam os corpos e definem quem é digno de ser representado. Nesse circuito de imagens, uma mulher negra nunca está impressa em uma moeda. A efígie, na dor, se torna uma denúncia materializada que desafia as estruturas que ocultam ou neutralizam mulheres negras em seu erótico.

A efígie se articula com a cicatriz, pois ambas remetem a um duplo movimento: são testemunhas da destruição, mas também da reconstrução e continuidade. Ao nomear e visibilizar esses registros, Lorde desloca a narrativa do trauma do campo do esquecimento para o da memória política, afirmando que nomear e expor essas marcas é um ato de resistência contra a lógica de apagamento imposta pelas estruturas coloniais. Como figuração simbólica, a efígie, embora marcada, não é passiva: ela resiste ao silêncio, afirma a presença e carrega em si a possibilidade de transformação, sendo uma das formas de expressão do erótico a partir de Lorde.

Ao longo do poema, a poeta reivindica o termo “talhar” para falar de uma carne arrancada, cujos ossos são expostos. Essa ideia reflete a permanência da destruição como substrato das representações que moldam o mundo, simbolizadas pelas faces masculinas esculpidas em moedas-ícones do poder e da guerra. A predominância dessas imagens masculinas tem função discursiva de manter o medo, em situação que as mulheres são ensinadas a duvidarem do que são e sentem, de seu íntimo. Ao subverter esse imaginário, o corpo negro feminino está

em campo de contestação: as cicatrizes, talhadas na carne, são símbolos de uma luta por memória e presença.

O erótico não é tido como um poder no mundo dominado por homens brancos e héteros, assim, no suscitar da presença de mulheres, há uma preocupação, fincando sua poesia no erotismo como possibilidade de sentir e agir sobre a vida, em “senso interno de satisfação ao qual, uma vez que o tenhamos vivido, sabemos que podemos almejar” (Lorde, 2003, p. 2).

Em “Usos do erótico: o erótico como poder” (2003), ao reivindicar o poder do erotismo como realização, satisfação e plenitude, a autora demonstra como tal campo do corpo pode pôr-se socialmente como ferramenta ao mundo que desejamos enquanto pessoas dissidentes. Ao dizer que as mulheres são instruídas a dissociar a demanda erótica de outras áreas da vida, a estabelecendo com vínculo unicamente sexual, este também de maneira fechada – hétero, cisgênero e monogâmico – expõe o veto com que mulheres convivem diariamente, de modo a advogar pela abertura do erotismo em suas vidas, como estabelece ao dizer dos corpos de mulheres em “Cicatriz” (2020).

Em leitura interseccional, os problemas sofridos por mulheres e pessoas negras se vinculam ao sistema capitalista: criticando a acumulação de capital, Lorde critica também a acumulação do senso do erótico no campo sexual.

“Entre nós mesmas”

Antes, ao adentrar uma sala
meus olhos buscariam duas ou três caras pretas,
para contato ou garantia ou um sinal
de que eu não estava só
agora entrando em salas cheias de caras pretas
que me destruiriam por qualquer diferença
para onde meus olhos devem olhar?
Antes era fácil saber
quem era meu povo. Se nos despissem de toda pretensão
de nossa força
e nossa carne fosse arrancada
o sol alvejaria todos os nossos ossos
em branco
quanto a face da minha mãe negra
foi alvejada branca por ouro
ou Orixalá
e como isso me mensura?

Eu não acredito
que nossos quereres tornaram sagradas todas as nossas
mentiras.
Embaixo do sul da costa de Elmina
um homem negro vendeu a mulher que carregava
minha avó na sua barriga
ele foi pago com moedas amarelas brilhantes
que brilhavam no sol poente
e na face de seus filhos e filhas.
Quando vejo esse irmão dentro dos meus olhos
suas íris estão exangues e sem cor
sua língua tilinta feito moedas amarelas
jogadas nessa costa
onde compartilhamos a mesma esquina de um céu estrangeiro e corrupto
e toda vez que eu tento comer
as palavras
de negritude fácil como salvação
eu saboreio a cor
da primeira traição que minha avó viveu.
Eu não acredito
que nossos quereres
tornaram sagradas todas as nossas
mentiras.
Mas eu não assovio o nome desse homem
no templo de Xapanã
eu não posso jorrar sobre ele os sumos rosados da morte
nem esquecer que Orixalá
é chamado o deus que veste branco
e trabalha nos úteros sombrios da noite
moldando as formas que nós todes vestimos
fazendo com que até aleijados e anões e albinos
sejam adoradores sagrados
na oferenda da canjica.
A humildade se põe
à face da história
e eu já me perdoei
por ele
pela carne branca
que nós todes consumimos em segredo
antes de nascermos
nós compartilhamos a mesma refeição.
Quando você me empala
em suas lanças de negritude estreita

antes que ouça meu coração falar
pranteie seu próprio sangue emprestando
suas próprias visões emprestadas
cantando numa língua estrangeira.
Não tome minha carne
pela do inimigo não escreva meu nome no pó
frente ao santuário do deus da varíola
pois nós somos todes crianças de Exu
deus do acaso e do imprevisível
e cada qual de nós veste muitas transformações
dentro de nossa pele.
Armada com cicatrizes
curada
em muitas cores diferentes
eu olhei nas minhas próprias caras
feita filha de Exu
chorando
se nós não paramos de matar
o outro
dentro de nós
o eu que nós odiamos
nos outros
logo nós estaremos
na mesma posição
e os babalorixás de Eshidale
vão ficar muito ocupados
pois só eles podem enterrar
toda essa gente que busca a própria morte
saltando do chão
e pousando sobre suas cabeças
(Lorde, 2020, p. 143).

No “Entre nós mesmas” (2020), que carrega o mesmo nome no conjunto de poemas, Audre Lorde tensiona a ideia de “negritude fácil” (Lorde, 2020, p. 143) como salvação, fazendo uma reflexão às dificuldades de feitura de relações em meio às incontáveis violências.

Há toda uma complexidade nas relações oriundas da diáspora negra, que apontam para um deslocamento na percepção de pertencimento e solidariedade. A primeira estrofe do poema: “antes, ao adentrar uma sala, meus olhos buscariam duas ou três caras pretas para contato ou garantia ou um sinal de que não estava só, agora entrando em salas cheias de caras pretas, que me destruiriam por

qualquer diferença, para onde meus olhos devem olhar?” (Lorde, 2020, p. 143), põe em evidência um gesto ancestral de busca por identificação e segurança, um reflexo do isolamento e da marginalização histórica que marcam as experiências das mulheres negras em espaços predominantemente brancos. O olhar, parte intrínseca do erótico, torna-se um dispositivo de sobrevivência, uma tentativa de estabelecer vínculos que rompem com a solidão.

Lorde tensiona essa mesma expectativa ao confrontar a pluralidade nas próprias comunidades negras. Ao entrar em salas “cheias de caras pretas”, a poeta evidencia um paradoxo: a diversidade interna, longe de ser sinônimo de uniformidade, revela fissuras e diferenças que podem fragmentar a sensação de unidade. A questão retórica – “para onde meus olhos devem olhar?” – desestabiliza a ideia de uma solidariedade e questiona os limites do pertencimento. As diferenças de classe, gênero e sexualidade desafiam a utopia de uma identidade homogênea.

“Quanto a face da minha mãe negra foi alvejada branca por ouro, ou Orixalá, e como isso me mensura?” (Lorde, 2020, p. 143). Nesta passagem, Lorde (1946) articula a interseção entre espiritualidade, colonialidade e a corrosão identitária. A referência a “face alvejada branca” inscreve a violência do branqueamento, um processo que atravessa o aspecto físico do corpo e se estende às dimensões culturais e espirituais. A escolha pelo verbo “alvejar”, na poética de Audre Lorde, parece carregar a dualidade da violência e da purificação, evocando símbolos tanto do apagamento colonial que embranquece e corrói identidades negras quanto a tentativa de revestir essas mesmas feridas com camadas de espiritualidade e sobrevivência. A menção a “ouro” aponta para as dinâmicas do colonialismo e do capitalismo, que frequentemente corrompem a integridade das comunidades negras, transformando corpos e territórios em mercadoria. Orixalá, orixá responsável pela criação do corpo humano e pela cor branca na tradição iorubá, emerge como um contraponto simbólico: enquanto o ouro implica dominação e exploração, Orixalá remete à ancestralidade, à espiritualidade e à formação identitária.

A ambiguidade do verso – “como isso me mensura?” (Lorde, 2020, p. 145) – revela o conflito entre herança e ruptura, evocando as contradições nas quais as mulheres negras são continuamente inseridas. A face branca da mãe negra: uma memória colonizada que persiste na subjetividade da poeta, delineando uma autoimagem que é mediada pela tradição ancestral e pela violência colonial. Esse trecho questiona como o passado de apagamento e assimilação reverbera na constituição do sujeito negro contemporâneo, visto as inúmeras negações impostas a formação e elaboração deste corpo.

Adiante, Lorde apresenta uma das mais dolorosas escritas: “um homem negro vendeu uma mulher que carregava minha avó na sua barriga, ele foi pago com moedas amarelas brilhantes que brilhavam no sol poente e na face de seus filhos e filhas” (Lorde, 2020, p. 145). Esse trecho invoca a dolorosa memória do tráfico transatlântico de escravizados, desafiando a narrativa que tende a romantizar a solidariedade entre pessoas negras que foram sistematicamente retiradas à força de um país e realocadas em outra geografia. Ao afirmar que um homem negro vendeu uma mulher grávida de sua avó, Lorde lança luz sobre as implicações da cumplicidade nas dinâmicas de opressão racial. A transação, simbolizada pelas moedas, sublinha a mercantilização dos corpos negros.

A efígie novamente aparece neste poema, a repetição do brilho das moedas – que se reflete “na face de seus filhos e filhas” (Lorde, 2020, p. 145) – testemunha a herança desse ato de traição, sugerindo que as cicatrizes do passado reverberam nas gerações seguintes. Essa passagem recusa uma visão essencialista da negritude, evidenciando que a colonização desestruturou não apenas territórios geográficos, mas também as relações interpessoais dentro das comunidades negras. As marcas da violência colonial, portanto, não se limitam ao domínio do branco sobre o negro, elas se infiltram nas próprias dinâmicas internas, perpetuando um ciclo de exploração e perda.

“E toda vez que eu tento comer as palavras de negritude fácil como salvação, eu saboreio a cor da primeira traição que minha avó viveu” (Lorde, 2020, p. 146). A expressão “negritude fácil como salvação” critica as formas de representatividade que desconsideram as feridas não resolvidas do passado. Para Lorde, a salvação não pode ser obtida sem confrontar as camadas de violência e perda inscritas na história das mulheres negras. A traição que sua avó viveu assombra qualquer tentativa de simplificação da experiência negra, reforçando que a emancipação exige um confronto direto com as dores herdadas. Lorde critica a mercantilização da negritude, bem como a retórica que busca pacificar as tensões internas das comunidades negras. O poema, portanto, articula uma leitura que recusa a reconciliação fácil, insistindo na importância de nomear, a partir da força de si, e enfrentar as cicatrizes que persistem entre as gerações.

Nas marcações interseccionais, aparece o desvio do olhar, em situação que o indivíduo é ensinado a não se olhar como pessoa, mas a vincular-se ao valor que é lhe dado por um homem. Nesse sentido, ao permitir-se ao erótico, há uma negação do que lhe é imposto enquanto vida, indo de encontro à resignação, o

autoaniquilamento, à depressão e à autonegação (Lorde, 2003). Sua avó foi vendida, mas Audre dá a sua vida à escrita que embasaria parte da teoria crítica feminista.

“Lá fora”

No centro duma cidade dura e espectral
todas as coisas naturais ficam estranhas.
Eu cresci numa confusão genuína
entre grama e sementes e flores
e o que significava ser de cor
a não ser pelas roupas que não dava pra por na quiboa
e ninguém me xingou de preta
até meus treze.
Ninguém linchou minha momma
mas o que ela nunca seria
alvejou seu rosto de qualquer coisa
menos de fúrias muito íntimas
e fez as outras crianças
me chamarem de ranho amarelo na escola.
E agora muitas vezes eu tenho me chamado negra
por minha confusão óssea
negra
feito medula significando carne
para a fome da minha alma
e quantas vezes você me cortou
e correu pelas ruas
sangue do meu sangue
quem você pensa que eu sou
que você tem medo de se tornar
ou o que você vê no meu rosto
que já não tenha descartado
em seu próprio espelho
qual rosto você vê nos meus olhos
que um dia vai chegar a
reconhecer como seu mesmo?

Quem devo praguejar por eu ter crescido
acreditando no rosto de minha mãe
ou por ter vivido temendo a escuridão potente
que vestia a forma do meu pai?
Ela e ele me marcaram
com seu amor cego e terrível

e eu agora estou lasciva por meu próprio nome.
Entre os cânions do silêncio de minha mãe e pai
mãe clara pai marrom
eu busco agora minhas próprias formas
pois eles nunca falaram de mim
a não ser como sua
e dos pedaços em que eu tropeço e caio
eu ainda registro como prova
de que sou bela
duas vezes
abençoada com as imagens
de quem eles foram
e quem eu um dia pensei
que fossem
das quais me movo
desde e através
e as quais eu preciso
deixar para trás
pois acima de tudo sou
abençoada entre meus eus
vindos pra fazer inteiros
nossos rostos quebrados (Lorde, 2020, p. 151).

O poema “Lá fora” (2020), é uma peça fundamental na investigação das complexidades identitárias nas dinâmicas familiares e interseccionais que atravessam a experiência de mulheres. A obra tece um relato íntimo das fraturas internas provocadas por intersecções de raça, cor e pertencimento. Ao escavar as feridas da infância e das relações familiares, Lorde desvela as múltiplas camadas de silenciamento e autoalienação que marcam sujeitos negros em um espaço social fragmentado.

O trecho “ninguém linchou minha momma, mas o que ela nunca seria alvejou seu rosto de qualquer coisa, menos de fúrias muito íntimas” (Lorde, 2020, p. 151) expõe, contundentemente, o impacto do racismo internalizado e da violência simbólica sobre as mulheres negras. A imagem de um rosto, mais uma vez “alvejado”, atravessa a leitura literal, apontando para uma branquitude projetada como mecanismo de sobrevivência, mas que, em contrapartida, impõe um distanciamento da própria negritude. Lorde revela que essa negação é herança materna, transmitida às gerações seguintes como um fardo, onde o racismo se infiltra e molda identidades.

Lorde articula a possibilidade de reinvenção e de construção identitária autônoma. “Eu ainda registro como prova de que sou bela, duas vezes abençoada com as imagens de quem eles foram” (Lorde, 2020, p. 153). Ela reflete um gesto de reconciliação com as múltiplas camadas de sua individualidade, mas não sem antes tensionar o peso dessas imagens herdadas. A beleza, aqui, não emerge como um ideal estético, mas como uma inscrição nos rastros de sobrevivência, um reconhecimento entre o que foi projetado sobre seu corpo e aquilo que resiste em se afirmar. A dupla benção é, simultaneamente, marca de pertencimento e de ferida.

Ao afirmar que precisa “deixar para trás” essas imagens, Lorde não propõe um esquecimento apaziguador, mas uma ruptura que se dá a partir do confronto direto com essas figuras parentais e suas representações. Desprender-se das projeções impostas é, na obra de Lorde, um processo que não se conclui com a negação, mas com a reelaboração do que foi herdado em uma nova possibilidade de existência, indicando que a reconstrução identitária é um ciclo contínuo, no qual passado, presente e futuro confluem em uma reescrita anticolonial. A identidade, portanto, torna-se um campo de disputa, onde as fraturas ancestrais se ressignificam através da agência do sujeito negro, em um gesto de refazer-se, de retomar o erótico.

“Lá fora” é, acima de tudo, um poema que mobiliza as tensões do pertencimento racial e de gênero que emergem do confronto com as ausências e com as dores legadas pela colonização e pelo racismo. A literatura de Lorde não oferece a pacificação das feridas, mas a exposição delas como ferramenta política. Nomear essas experiências é inscrever o corpo negro em um campo discursivo onde a memória se converte em arma e a palavra torna-se ato de insurgência contra as narrativas hegemônicas. Lorde reafirma, assim, a capacidade da arte em romper silêncios e instaurar novos paradigmas de identidade e existência, elaborando um testemunho que é, ao mesmo tempo, um levante e uma convocação coletiva para a reconstrução das histórias apagadas.

Nesse poema, o erótico aparece quando a autora relata que a pessoa negra é impedida de encontrar-se, são ensinadas a temerem a si mesmas e a negarem quem são, de forma que o medo as estabelece como dóceis, consequentemente, apartadas do erótico. Porém, ao viverem de dentro para fora a partir do erótico, como coloca Lorde (2003), tal poder informa e ilumina as ações sobre o mundo ao nosso redor, possibilitando a responsabilidade de seus corpos.

“Uma mulher/Lamento para crianças perdidas”

Despertar
rumores da necessidade de sua morte
se espalham pelos lampejos que gritam persistentes
na luz da manhã
eu deito sabendo que já passou a hora do sacrifício
e eu queimo
feito a língua faminta de um fogo ocre
feito uma bênção de fúria
lançada pela palma da mão
da deusa do trovão
abrindo as dobras da terra com um dedo minucioso
eu produzo
uma gota de sangue
que eu sei de súbito
perdida.

Um homem nomeou
a si mesmo
guardião legal de fetos.
Séculos de crianças perdidas
guerreadas e prostituídas e massacradas
me ungem guardiã da vida.
Mas na luz primeira
outro sacrifício é feito
sem questionamento
uma pequena forma escura escorre
um declive montanhoso
arrastando sua trilha de sangue perdido
até o chão
estou quebrada
em fendas de gritos
que soam como a mineração cintilante
em ar matutino traiçoeiro
nas calçadas assassinas
eu estou curvada
para sempre
limpando o sangue
que devia ser
você (Lorde, 2020, p. 157).

A escolha do termo “lamento” não é inocente, ele ressoa com a dor do aborto, seja ele forçado ou causado pelas condições adversas impostas pelo racismo. Esse lamento não é somente pelo filho que não nasceu, mas pela maternidade continuamente violada e pelos futuros negados. A conexão entre o corpo e a história coletiva se manifesta na ausência, na interrupção abrupta do ciclo de vida e expõe as cicatrizes invisíveis deixadas pelas escolhas impostas pela opressão.

O poema constrói uma narrativa na qual a dor pessoal da mulher negra se entrelaça com as experiências coletivas de um grupo historicamente privado de autonomia corporal, novamente, em leitura interseccional. A mulher que lamenta as “crianças perdidas” não é apenas a mãe biológica, mas a mãe simbólica que carrega em si a responsabilidade por um legado interrompido. A maternidade, em Lorde, é menos um espaço sagrado de criação e mais um território de disputa, onde a capacidade de gerar vida é constantemente ameaçada pelo poder patriarcal e racista.

Nos versos “um homem nomeou a si mesmo guardião legal dos fetos” (Lorde, 2020, p. 157), Lorde expõe a apropriação masculina sobre corpos femininos, denunciando como o poder institucionalizado retira das mulheres negras o direito à decisão sobre sua própria reprodução. A sequência “séculos de crianças perdidas, guerreadas e prostituídas e massacradas me ungem guardião da vida” (Lorde, 2020, p. 157) insere a mulher negra em uma linhagem de resistência forjada pela dor. A contradição entre o massacre histórico de crianças negras e a figura da mulher como guardiã da vida sobrepõe o peso do legado colonial e a hipocrisia do discurso em defesa dos fetos, que ignora as vidas já existentes e marginalizadas.

O trecho “eu estou curvada, para sempre, limpando o sangue que devia ser você” (Lorde, 2020, p. 159) ressoa como uma evocação da perda irreparável. A imagem de uma mulher curvada perpetuamente sugere o trabalho físico de limpar o sangue, bem como a carga emocional e espiritual que acompanha a perda de uma vida não concretizada. Esse sangue, que deveria dar origem a uma criança, é símbolo das múltiplas potencialidades abortadas pela violência. Desse modo, Lorde (2020) enfatiza a ausência que se torna presença constante, uma ferida nunca cicatrizada.

“Uma mulher/Lamento para crianças perdidas” inscreve-se na tessitura literário-política de Audre Lorde, onde o sofrimento não é apenas exposto, mas reformulado como ferramenta de insurgência e perpetuação histórica. A autora não se detém na elaboração de respostas apaziguadoras, sua poética desvela as fissuras que estruturam a vivência de mulheres negras, revelando violências que se enraízam nas camadas cotidianas e históricas da exclusão. O poema tensiona a percepção do corpo feminino negro como território em disputa.

Audre ultrapassa o domínio do testemunho individual e torna-se um coletivo de memórias e enfrentamentos. Cada verso emerge como uma marca permanentemente cravada, algo como um instrumento de denúncia e preservação. Lorde reivindica o direito de nomear as perdas e reconhecer as lacunas que a violência do racismo e do patriarcado insistem em perpetuar. “Uma mulher/Lamento para crianças perdidas” não se limita a lamentar, é um documento de guerra, uma convocação a insurgência que ressoa naquilo que a dor não silencia, mas transforma.

Em sua obra, Lorde (2020) preocupa-se com o compartilhar em diversas instâncias e meios, de forma que escreve também a respeito de tal tema quando aborda o poder erótico, o colocando como ferramenta de compartilhamento de buscas com outras pessoas e propiciando o entendimento entre mulheres. A autora demonstra o campo como possibilidade do sentir e expandir-se com outras, em autoconexão compartilhada, em força que não precisa de uma nomeação metafísica ou estatal. Ao narrar a dor sentida no aborto, permite uma conexão entre mulheres, através do erótico para dizendo o que parece indizível.

Posto que a força erótica é temida quando reconhecida, temos, neste poema, uma mulher corajosa que elabora escritos sobre um tema vetado socialmente: o aborto. Ela permite um fluir energético de vida que propicia o exame dos significados, alcançando outras vidas a partir da aceitação de que pode nomear suas vivências e seus sentimentos, de que pode compartilhar.

Considerações finais

Lorde (2020) finaliza todos os seus poemas com palavras que evocam o erótico em sua força criadora e proponente de coragem, de maneira a transformar a tragédia em potência para continuar na luta, sendo essa uma das características do conceito. Há um movimento dialético entre a poesia e a teoria feminista na obra da poeta, onde ambas as dotadas de vigor que produz conhecimento: ao analisarmos os poemas de Lorde através do erótico estamos utilizando tal termo nos moldes propostos pela autora, o qual tem significado polissêmico e não vinculado ao que se entende socialmente a seu respeito. Para Audre (2003), o erótico se realiza de várias formas, mas com noção primeira de proporcionar um poder que mana do compartilhamento íntimo das vivências, sendo, portanto, uma linguagem de resistência encontrada em sua poesia e teoria feminista.

Se o erótico reivindica uma força de observação e assentamento de si a partir do social, em suas dores e conquistas, foi possível a observação de que os poemas são dotados deste impulso em direção a um conhecimento próprio que pode

transformar, em junção com outras, o entorno. Assim, temos a averiguação da construção do erótico para Audre Lorde ao longo de seus poemas, até, por fim, ser nomeado como um conceito propriamente, sendo uma das contribuições da autora para a epistemologia da teoria crítica feminista, a literatura negra e para os estudos lésbicos, assim como para a elaboração de novas perspectivas que digam sobre a nomeação e ação das experiências de mulheres. A utilização do poder erótico é uma potência primeira para a construção de uma escrita de corpos dissidentes, operando contra o silêncio imposto. A autora toma o erótico como linguagem. Através do erótico, é possível uma olhada para a literatura lésbica negra como prática de registro, memória e história.

No campo da interseccionalidade, Audre reconhece que toda a sua vivência foi moldada pelas marcações identitárias que carrega. Ao articular sua cor com gênero, sexualidade e maternidade, demonstra desdobramentos que relatam não somente a si, mas a respeito de outras mulheres. Assim, para a formação do conceito de erótico (Lorde, 2003), foram captadas as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação (Crenshaw, 1989) e aconteceram, a partir de vivências, ações e práticas sociais como meio de produzir saberes interseccionais (Collins, 2021).

REFERÊNCIAS

- BEREANO, Nancy. Introdução. In: LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. São Paulo: Autêntica, 2019.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CRENSHAW, Kimberlé. Demarginalizing the Intersection of Race and Sex. *University of Chicago Legal Forum*, p. 538–554, 1989.
- LORDE, Audre. *A unicórnio preta*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- LORDE, Audre. *Entre nós mesmas*: poemas reunidos. Tradução de Tatiana Nascimento. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.
- LORDE, Audre. *Irmã Outsider*. São Paulo: Autêntica, 2019.
- LORDE, Audre. Usos de lo erótico: lo erótico como poder. *Artículos y conferencias*, 2003.

Recebido em: 17/09/2025

Aceito em: 15/01/2026



A coisa-seio na obra de Hélène Cixous

The *Breast-thing* in Hélène Cixous' Work

Davi Andrade Pimentel

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

davi_a_pimentel@yahoo.com.br

<https://orcid.org/0000-0001-5519-3792>

RESUMO: Este artigo analisa o desdobramento performativo ficcional da imagem do seio materno em quatro narrativas de Hélène Cixous: *Hyperrêve* (2006), *Cigüe: vieilles femmes en fleurs* (2008), *Ève s'évade: la ruine et la vie* (2009) e *Homère est morte...* (2014). Para tanto, visando a uma melhor compreensão dessa proposta de trabalho, esta análise será dividida em três momentos: primeiro, o da relação do ato de mamar o seio da mãe, Ève, com o fazer literário da filha-narradora, que está presente nas quatro narrativas cixousianas. Segundo, o dos deslocamentos de escrita efetuados pela narradora com a proximidade da morte da mãe, portanto, da morte do seio materno, ou melhor, do leite que alimenta a sua literatura. E terceiro, o de refletir como, em Cixous, a imagem do seio materno se apresenta não simplesmente como objeto, seja nutridor ou erótico, mas, sobretudo, como coisa, uma coisa-seio antes de qualquer nomeação linguística.

PALAVRAS-CHAVE: Seio; Coisa; Objeto; Ève; Hélène Cixous.

ABSTRACT: This research analyzes the fictional performative unfolding of the mother's breast in four narratives by Hélène Cixous: *Hyperrêve* (2006), *Cigüe: vieilles femmes en fleurs* (2008), *Ève s'évade: la ruine et la vie* (2009) e *Homère est morte...* (2014). In order to do so and for a better understanding of the proposal presented in this article, the analysis will be divided into three moments: first, the act of being fed by the mother, Ève, through the literary performance of the narrator-daughter, who is present in the four Cixous' narratives. Second, the writing displacements performed by the narrator when her mother's death is close, thus, the death of the mother's breast, or, better said, the milk that feeds her literature. And, third, the reflection of how, in Cixous, the image of the mother's breast presents itself not only as an object, be it a nourishing or erotic object, but, above all, as a thing, a breast-thing prior to any linguistic designation.

KEYWORDS: Breast; Thing; Object; Ève; Hélène Cixous.

O seio e a morte em diálogo

XXXI

Nos veremos de frente:
As gargantas vítreas
Plexo e ventre.
De todos os lados:
Dorso de nós duas
Flanco e braços.
As grandes palavras
Trancadas e vivas
No meu peito baço.
(Hilst, 2017, p. 335-336)

Na obra *Hyperrêve* (2006), de Hélène Cixous, a narradora, de joelhos, diante do corpo despido e ulcerado de sua mãe, tal como se estivesse escrevendo uma carta, unta com gestos circulares o corpo-em-chagas materno: o corpo de Ève, sua mãe. O rito de unção do corpo materno tem início no ombro direito, desce pelas costas, percorre os braços, atravessa as nádegas até aportar nas pernas, seguindo sempre um fluxo, digamos, em desvio: ora para o lado da vida, uma vez que se faz urgente cobrir (curar e proteger) com pomada de cortisona as feridas que se abrem em flor de pus; ora para o lado da morte, pois é preciso se desviar das fissuras que se inscrevem na pele do corpo da mãe ao leve toque dos dedos untados da filha e das bolhas ciclópicas que esperam qualquer descuido para fazer emergir o líquido purulento que marca e assinala de morte a pele doente: “No fim a morte ganhará. Mas até o fim não se sabe quem ganha” (Cixous, 2006, p. 25).¹ Nessa perspectiva, embora haja esperança, há, por fim e *no fim*, a morte irremediável, que metamorfoseia toda a cena ritualística de unção (de cura) da pele materna em um iminente naufrágio, sendo o corpo da mãe a barca que sucumbe ao tempo e à doença: “Não sabemos onde naturalmente estamos, somos naufragos, temos justamente a palavra *naufrágio* por lanterna e explicação, quanto ao resto não conhecemos nada. Tudo está perdido” (Cixous, 2006, p. 16, grifo da autora).²

Mas, se tudo está perdido, por que, então, continuar esse ritual que se repete diariamente desde o diagnóstico do penfigoide bolhoso, doença autoimune que

¹ Todas as traduções dos textos em francês citados neste artigo são de minha autoria. No original: “À la fin la mort gagnera. Mais jusqu’à la fin on ne sait pas qui gagne”.

² No original: “On ne sait pas où on est naturellement, on est naufragé, on a juste le mot *naufrage* pour lanterne et explication, pour le reste on n’y connaît rien. Tout est perdu”.

golpeia de úlceras o corpo de Ève? Por duas motivações principais: a primeira, porque é preciso continuar escrevendo e escrever, para a narradora cixousiana, é escrever sobre a pele de Ève – uma escrita em torno da mãe, que se volta para a mãe, para o registro da *vida-em-ficção* da mãe. No texto “L’objeu’. Objet, jeu et enfance. L’espace psychothérapeutique”, presente em *L’absence*, Pierre Fédida destaca que tanto o jogar/brincar quanto o escrever, enquanto gestos criativos, de criação e de designificação do mundo real previamente significado, podem ser interpretados como uma projeção metafórica de retorno ao corpo da mãe. Na verdade, um retorno para aquelas sensações que se guarda da primeira infância em coexistência com o espaço-corpo materno – proteção, bem-estar (nutrição), mal-estar (frustrações), desejo e felicidade (fuga do real por meio dos múltiplos jogos infantis): “Podemos, é verdade, interpretar todo jogo como jogar³ – escrever e andar – o contato com o corpo da mãe: por ele se deixar acolher e repousar, nele se lançar e, sobre ele, saltar ou, dele, pular” (Fédida, 1978, p. 167).⁴

Em termos cixousianos, sobretudo a partir da narrativa de *Osnabrück* (1999),⁵ observamos que o voltar-se à existência corporal da mãe se apresenta de modo indireto (velado), por meio de um *jogar com metáforas*, como pontua Fédida, mas principalmente de modo direto (desvelado), sem intermediários linguísticos (véus) que medeiam o contato entre a narradora-filha e a sua mãe. Há, por essa razão, uma materialidade do contato físico, derivada de uma necessidade de tocar o corpo materno e de dele se nutrir para que seja possível o gesto de escrita:

³ *Jogar* no sentido de projetar o corpo, *se projetando* para, por meio dessa projeção, estabelecer um contato ficcional com o corpo presente, ainda que ausente, da mãe (tanto na brincadeira quanto na escrita literária).

⁴ No original: “On peut, il est vrai, interpréter tout jeu comme jouer – écrire et marcher – le contact avec le corps de la mère: s’y laisser accueillir et repouser, s’en élancer et, sur lui, sauter ou, de lui, bondir”.

⁵ Hélène Cixous se dedica à literatura desde 1967, quando publicou o seu primeiro livro, *Le Prénom de Dieu*, pela Editora Grasset. E, desde então, somam-se mais de cinquenta textos ficcionais, entre narrativas e peças teatrais. No que se refere ao conjunto de suas narrativas, é possível interpretá-las como sendo, a meu ver, capítulos separados de uma única obra, uma vez que se observa a presença recorrente de uma única voz feminina, à exceção de *Le Prénom de Dieu*, que tece e destece cenas de escrita que dialogam entre si nos diferentes espaços discursivos que estruturam cada uma de suas narrativas. Há, por assim dizer, um tráfego livre dessa voz feminina ao longo dos textos ficcionais de Cixous, que, por outro lado, não impede que os textos cixousianos sejam lidos independentemente de seu contexto narrativo maior: cada texto preserva sua singularidade, ainda que seja possível lê-lo em relação com o texto que o antecedeu e com o texto que o sucedeu. Desse modo, uma cena de escrita, como a do adoecimento do seio materno, que está sendo analisada neste artigo, pode ter o seu desenvolvimento estudado ao longo de quatro obras, cito-as: em *Hyperpèrve* (o diagnóstico da doença de Ève), em *Ciguë* e em *Ève s’évade* (a necessidade e as razões para se retardar a doença da mãe), e, por fim, em *Homère est morte...* (quando Ève morre e impõe a questão do que resta à filha).

“isso sobre teu corpo é a letra/carta⁶” (Cixous, 2006, p. 29).⁷ Portanto, o corpo da mãe é, a um só tempo, a matriz da escrita da filha, estando na pele de Ève a letra que dará origem ao seu mundo literário; e o lugar para o qual se endereça a sua escrita – à mãe é também endereçado o que a filha escreve, como revela a narradora em *Ève s’évade* (2009): “Em cada livro há num capítulo uma carta que penso endereçar à minha mãe” (Cixous, 2009, p. 45).⁸ Disso resulta um movimento de escrita centrípeta, cujo centro é Ève, que está a todo instante sendo atravessado pelo *jogo do duplo*, pois o contato quase-fusional entre mãe e filha faz ruir, por vezes, os limites de seus corpos individuais, transformando-os em um *duplo* uma da outra – uma duplicidade radical que faz com que a filha possa, por exemplo, dar de mamar à mãe:

por outro lado, [...] ela [Ève] me observa observá-la me observando observá-la com antigos traços tépidos adocicados revigorantes, *nos bebendo em bebida espessa*, sublime, assemelhando-se de maneira fascinante para mim, como se eu descobrisse nesse instante que éramos o *duplo* inesperado e absolutamente incontestável do casal Cimon e Pero *que o supremo leite liga*. (Cixous, 2009, p. 23, grifos meus)⁹

Ofertar o seio ao pai moribundo, condenado à morte por inanição, é o que faz Pero para alimentar Cimon – uma cena nomeada desde o período romano de *cari-dade romana*. Cena que, por sua vez, viola as leis do direito, as leis da religião e as leis de conduta moral em favor da sobrevivência de um pai. Desse modo, o direito dos homens dobra-se ao direito inalienável de sobrevivência humana, ainda que, para isso, uma filha tenha que ocupar o lugar da mãe de seu próprio pai (desdobrando-se no *duplo* de sua avó) para prover-lhe o leite supremo – e ainda que o incesto não esteja de todo fora desta cena. Ao conduzir a boca do pai em direção ao seu seio para amamentá-lo, Pero transfigura-se na mãe de seu genitor e Cimon

⁶ Em francês, o substantivo feminino *lettre* possui dois sentidos: o de *letra* e o de *carta*. A depender do contexto em que esteja inserido, pode-se identificar facilmente o sentido predominante e, assim, traduzi-lo sem riscos. Contudo, em Cixous, há, por vezes, como neste caso, um jogo de escrita que fusiona e que, conseqüentemente, promove um nó não deslindável entre esses dois sentidos, tornando impossível, em term jamais para o lado da morte. os de tradução para o português, a escolha por um ou por outro sentido. Por essa razão, optei por traduzir *lettre* por *carta/letra* para preservar a tensão fusional que se manifesta no texto original.

⁷ No original: “ça sur ton corps c’est la lettre”.

⁸ No original: “Dans chaque livre il y a dans un chapitre une lettre que je pense adresser à ma mère”.

⁹ No original: “d’autre part, [...] elle me regarde la regarder me regardant la regarder à longs traits tièdes sucrés revigorants, nous buvant en boire épais, sublime, en ressemblant de manière fascinante pour moi, comme si je découvrais à cet instant que nous étions le double inattendu et absolument incontestable du couple de Cimon et Pero que le suprême lait lie”.

volta a ser o bebê que antes fora.¹⁰ Uma vez tornado bebê, devemos considerar a possibilidade de Cimon ter restituído o prazer, não apenas o de nutrição, mas o prazer erótico, que antes havia recalcado em relação ao seio de sua mãe – uma impressão forte de prazer que permanece em todos nós por muito tempo recalcada no inconsciente e que agora, por meio do seio de sua filha, pôde ter voltado à sua consciência: “A impressão orgânica dessa primeira experiência de prazer [tomar na boca o mamilo da mãe e chupá-lo] em nossa vida provavelmente permaneceu em nós, indestrutível” (Freud, 2013, p. 149). Nesse sentido, na cena de Cimon e de Pero se tensionam o gesto nutridor (altruísta) e o gesto erótico (o seio como objeto de obtenção de prazer).

Se, por um lado, o seio pode vir a salvar um pai ou uma mãe, como no caso de Cimon e de Ève, ambos idosos tornados bebês, devido à sua função nutridora, logo, salvadora: “Naquele momento se produz o inconcebível: como isso somente acontece em sonho, um Seio salva-o” (Cixous, 2009, p. 105);¹¹ por outro lado, e como consequência inevitável do contato material da boca da criança com o mamilo da mãe, a função nutridora do seio desperta naquele que mama um desejo erótico obtido pela subversão do alimentar-se em favor do jogo do prazer sem fins nutricionais – o seio passa então a ser também um objeto erótico: “O primeiro objeto erótico da criança é o seio nutridor materno, o amor surge apoiando-se na necessidade de nutrição satisfeita” (Freud, 2018, p. 247). No texto “Uma amostra do trabalho psicanalítico”, presente em *Moisés e o monoteísmo, compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)*, Freud conclui que, ao nutrir e ao cuidar do bebê, provocando em seu corpo sensações tanto prazerosas quanto desprazerosas, a mãe “se torna sua primeira sedutora” (Freud, 2018, p. 248). Portanto, segundo Freud, aos seios e à imagem da mãe converge, no período de formação da criança, ou seja, em seus primeiros anos de vida, a força inicial de sua libido.

Uma libido que será reprimida pela criança quando alguma figura de autoridade de sua família impuser severas barreiras para a realização de sua fantasia de ter o seio e, mais tarde, o corpo da mãe como objeto erótico. Assim, observa Freud que, em seu desenvolvimento, a criança sublima o objeto-mãe em outro objeto de prazer, seja ele uma pessoa, um objeto ou um movimento repetitivo, como o ato de chupar (sugar com *de-leite*). De toda forma, é preciso reprimir na criança, para a sua saúde psíquica e para a sua entrada nas regras sociais e culturais de sua

¹⁰ A posição retratada pelo pintor Peter Paul Rubens, em seu quadro *Cimon e Pero*, ao qual a narradora em *Ève s'évade* faz alusão, é exatamente aquela de uma mãe segurando o seu filho nos braços enquanto o amamenta.

¹¹ No original: “À ce moment-là se produit l'inconcevable: comme cela n'arrive qu'en rêve, un Sein le sauve.”

comunidade, o desejo erótico pela mãe. Porém, quando o adulto repressor se torna a criança reprimida, tem-se a reativação de sua libido recalçada – o objeto-seio retorna como objeto tanto nutridor quanto erótico. Ou seja, na cena de Cimon e de Pero, assim como na cena de Ève e de sua filha (o *duplo* da primeira cena), o espectro do erótico atravessa o gesto aparentemente salvador (curador) do ato de amamentar os seus pais – há cura e desejo, há boca e mamilo, há zonas erógenas dos pais sendo reativadas por suas filhas que ocupam o lugar de suas mães: “nos bebendo em bebida espessa, sublime [...] que o supremo leite liga (Cixous, 2009, p. 23).

É bem verdade que o processo da filha-narradora ser o *duplo* da mãe e, por extensão, ser o *duplo* de Pero, é algo comum no desenvolvimento da criança, podendo persistir, fortemente ou não, em sua fase adulta: “Sem dúvida estamos ainda muito perto desse rosto-espelho da mãe em que desesperadamente a criança busca a imagem na qual se incarnaria pelo reconhecimento, vendo-se assim assegurada nele” (Fédida, 1978, p. 280).¹² Contudo, em Cixous, não se trata apenas de uma seguridade, de um voltar-se ao corpo da mãe enquanto morada segura e livre de todo o mal, mas sim de uma força de escrita que necessita do corpo materno, do seu leite supremo, para poder existir enquanto literatura. Na narrativa de *Homère est morte...* (2014), quando Ève já se encontra praticamente no lado da morte, a sua filha confessa em desespero repetitivo o lugar de vida (de sobrevivência, de existência e de endereçamento) que sua mãe ocupa em sua escrita: “Escrevo por você, escrevo o que você me escreve, você me escreve, minha bem-amada, é você quem me dá a mão doce e adequada ao meu sentimento” (Cixous, 2014, p. 27).¹³

Nessa perspectiva, ser o *duplo* de Ève lhe possibilitaria, para além de uma identificação subjetiva, uma apreensão da totalidade do corpo materno, *jogando-o* contra si a fim de curá-lo e, nesse *jogar*, curando a si mesma, uma vez que a mãe é o seu *duplo* e o seu porvir: “*Serei essa pele amanhã*” (Cixous, 2006, p. 37, grifos da autora).¹⁴ Sendo o seu amanhã, o gesto de unção da pele da mãe se desdobra em um gesto *duplo* antecipatório em sua própria pele: “Por um lado tomo cuidado com a pele de minha mãe, ou seja com minhas próprias chances de sobrevivência” (Cixous, 2006, p. 108-9).¹⁵ Outro ponto a ser destacado no *jogo do duplo* cixousiano é que, ao inverter os papéis, ser o *duplo* da mãe lhe permitiria se apossar do seios

¹² No original: “Sans doute sommes-nous encore très près de ce visage-miroir de la mère où désespérément l'enfant recherche l'image dont il s'incarnerait par la reconnaissance dont il se verrait ainsi assuré”.

¹³ No original: “J'écris par toi, j'écris ce que tu m'écris, tu m'écris, ma bien-aimée, c'est toi qui me donnes la main douce et accommodée à mon sentiment”.

¹⁴ No original: “Je serai cette peau demain”.

¹⁵ No original: “D'un côté je prends soin de la peau de ma mère, c'est-à-dire de mes propres chances de survie”.

de Ève, levando-os à boca para em seguida sugar o leite materno do conhecimento literário, dando origem, portanto, a um mundo ficcional singular. Se nos for permitido refletir um pouco mais livremente, esse gesto da filha de Ève ecoa, na verdade, o gesto de apropriação do conhecimento efetuado por Eva nos mitos de origem judaico-cristã: Ève,¹⁶ que antes se apropriara e detinha o conhecimento de toda uma existência, seria agora desapropriada dele por sua filha, e o sumo do fruto proibido passaria pelo leite do seio (fruto) proibido de sua mãe – sua primeira sedutora que, juntamente com a literatura, ocuparia também o lugar da Serpente que a provoca a pecar/escrever.

Nos dois casos, tanto o pecar quanto o escrever têm início na boca: pelo ato de comer e pelo ato de mamar. Em ambos, somam-se o gesto do conhecimento/nutridor e o gesto erótico/erógeno: “Percebemos, então, que uma sensação forte pode ser tomada por um orifício [boca, uretra e ânus]” (Schilder, 2022, p. 99). Uma “sensação forte” que, em Cixous, está estreitamente relacionada com o fazer literário, ou melhor, com a sensação, ora de prazer ora de desprazer, produzida pela literatura por meio do corpo de Ève – um *corpo-seio* que através de seu leite nutre e dá origem ao mundo literário de sua filha. É por essa razão que se faz urgente continuar a untar o corpo da mãe (matriz de sua ficção) para que a pele materna, na qual se inscreve a sua escrita, possa ainda produzir vidas, e não sucumbir diante da morte, embora se saiba do fracasso inevitável desse gesto de unção: “Isso não se cura. Ela se habitua ao que não se cura. Eu também me habituo, unto o irremediável” (Cixous, 2006, p. 24).¹⁷ Contudo, o irremediável da morte de Ève encontra no interior da narradora-filha uma espécie de esperança de vida. E, em função dessa esperança, tem-se a segunda motivação para se continuar o ritual de unção da pele materna, pois a parte que ainda permanece não conspurcada pelo penfigoide bolhoso é o seio de Ève – a fonte do alimento de sua escrita, por onde nasce o leite supremo que as liga: “As pernas retas manchadas os mamilos tão orgulhosos quanto outrora eu dou palmadinhas e unto os pequenos seios afastados que hoje ainda estão sãos” (Cixous, 2006, p. 111).¹⁸

Na leitura desse curto parágrafo de *Hyperrêve*, percebemos que ele resta inconcluso, sem a marcação de um ponto final que lhe garantisse (ou assegurasse) a permanência (ou estabilidade) desse lampejo de esperança (de vida) que

¹⁶ Em francês, o nome correspondente ao de Eva é Ève.

¹⁷ No original: “Ça ne se guérit pas. Elle fait avec ce qui ne se guérit pas. Moi aussi je fais, j’ joins l’irremédiable”.

¹⁸ No original: “Les jambes droites mouchetées les tétins aussi fiers qu’au temps lointain je tapote et j’enduis les petits seins écartés qui aujourd’hui sont encore sains”.

se circunscreve em torno do seio materno: nem sequer o *hoje*, com o seu plano temporário definido de vinte e quatro horas, pode assegurar que as úlceras não tomarão de assalto a qualquer instante essa última região sã do corpo de Ève, que ainda se mantém orgulhosa frente ao seu inimigo íntimo: “A Pele é ela mesma a Doença e a Doente, não se pode imaginar uma situação mais desencorajante” (Cixous, 2006, p. 40).¹⁹

A seguir, analiso essa situação – que vaga entre o desespero e a esperança, entre a vida e a morte – a partir de quatro narrativas cixousianas que encenariam, a meu ver, quatro atos de uma tragédia do seio materno: em *Hyperrêve* (Ato I), na qual se dá o diagnóstico da doença autoimune de Ève; em *Ciguë: vieilles femmes en fleurs* (Ato II), em que se deflagra a fantasmagoria do corpo materno; em *Ève s'évade: la ruine et la vie* (Ato III), na qual a evasão da mãe para o lado do rio Lete, o rio mitológico do esquecimento, é dada como irrevogável; e em *Homère est morte...* (Ato IV), quando da ausência total do corpo materno se produz uma escrita para o lado da vida, jamais para o lado da vida e ela se orienta pela vida, da morte. A morte não vence em absoluto nas narrativas cixousianas, pois a *escrita-de-e-em-Ève* se demora viva e presente: “O irreversível, aqui, é para ela [Hélène Cixous] a vida, o lado da vida e ela se orienta pela vida, como dizemos nos orientar pela bússola ou pelo sol” (Derrida, 2002, p. 36).²⁰

A coisa-seio cixousiana

XXIX

Te sei. Em vida
Provei teu gosto.
Perda, partidas
Memória, pó

Com a boca viva provei
Teu gosto, teu sumo grosso.
Em vida, morte, te sei.
(Hilst, 2017, p. 334)

Em Hélène Cixous, o seio, a partir de sua coexistência com o *corpo-em-escrita* de Ève, figura, sobretudo, enquanto *coisa-seio*. A desenvoltura radical de suas curvas – cujas extremidades jamais se encontram formando um objeto tangível, como

¹⁹ No original: “La Peau est elle-même la Maladie et la Malade, on ne peut imaginer une situation plus décourageante”.

²⁰ No original: “L’irréversible, ici, c’est pour elle la vie, le côté de la vie et elle s’oriente à la vie, comme on dit s’orienter à la boussole ou au soleil”.

um círculo ou algum outro objeto geometricamente semelhante – impede uma apropriação, ou apreensão, de sua totalidade significativa, permanecendo, então, livre de um cerceamento simplesmente objetual, que lhe conferisse *uma* forma, *um* modo de dizer, *um* significado e *uma* função palpável, logo, limitado a ser um objeto. O seio cixousiano é, por essa razão, e em diálogo com Jean-Luc Nancy, de *La Naissance des seins* suívi de *Péan pour Aphrodite*, uma *coisa*, e não um objeto – o seio é a sua própria e extrema nudez:

“Seio” é uma palavra que transborda e que desloca sozinha o que se presume que ela nomeie, assim como, em contrapartida, o seio ergue e levanta de algum modo o que se presume que o recubra. Ele é o levantar de seu próprio véu, e a substituição de sua própria nudez. (Nancy, 2006, p. 64)²¹

Uma nudez, decerto, que descentra o significado corrente da palavra *nudez*. Ou seja, na nudez da *coisa-seio*, não há um mostrar-se completo em exposição ou uma exposição completa de seu ser, mas sim um investimento contrário que revela em sua nudez um lampejo que cega ou que mata caso não intervenha, ainda que faltosa, a palavra: “Em direção a um limite da língua, mas um limite a tocar, uma pele frágil. Essa palavra, ‘o seio’, insinuante, deslizante, sensível em uma breve subida da voz e rápido apagada, deixada em seu nascimento, em sua suspensão na palavra” (Nancy, 2006, p. 14).²² Embora deslizante, devido às suas curvas que se desdobram e se dobram em outras curvas rizomáticas, chegar à *coisa-seio* somente é possível pela linguagem, por mais que a linguagem não nos permita uma entrada, em termos de significado pleno, em seu espaço sempre transitório: a *coisa-seio* é como se fosse uma ilha que se desloca seguindo múltiplos fluxos de sentido, impossibilitando, assim, uma *ancoragem-de-sentido-único*. Portanto, em seu espaço insular, de montanha, com um cume expandido ou ereto, tendo um pico apontado para o céu, a *coisa-seio* não possui habitantes, mas naufragos ao seu redor:

[...] é uma ilha [...]. Um lugar afastado, um lugar autônomo, um lugar fechado sobre uma estranheza, um lugar para tribo desconhecida, selvagem ou simples, um lugar para naufrago, um lugar para uma ausência de homens ou para um recomeço. (Nancy, 2006, p. 30)²³

²¹ No original: “‘Sein’ est un mot qui déborde et qui déplace à lui seul ce qu’il est censé nommer, tout comme, en retour, le sein soulève et enlève en quelque sorte ce qui est censé le recouvrir. Il est le relèvement de son propre voile, et la relève de sa propre nudité”.

²² No original: “Vers une limite de langue, mais une limite à toucher, une peau fragile. Ce mot, ‘le sein’, insinuant, glissant, sensible dans une brève montée de la voix et vite éteint, laissé à sa naissance, à sa levée dans la parole”.

²³ No original: “c’est une île [...]. Un lieu écarté, un lieu autonome, un lieu fermé sur une étrangeté, un lieu pour tribu inconnue, fa-

Em *Hyperpêve*, o *ritual-em-desvio* de unção da pele doente da mãe segue esse fluxo de estranheza, de nado (unção) em um mar-corpo que vai se tornando desconhecido a cada manhã por efeito das selvagens úlceras que irrompem de sua pele frágil, tal como leviatãs mitológicos que tendem a fazer ruir toda e qualquer rota de segurança de uma tripulação. Mas é preciso chegar à *ilha-coisa-seio* e nela atracar, nem que para isso se naufrague – tendo o naufrágio como a certeza de uma morte inelutável: “a pele de mamãe está muito mais frágil do que se pode ver, digo. [...] A doença avança. É preciso segui-la” (Cixous, 2008, p. 61).²⁴ Seguir a rota perigosa do penfigoide bolhoso por meio do gesto delicado de unção da pele materna para se chegar à *coisa-seio*, único lugar seguro, por isso insular, do corpo de Ève. Nessa *ilha*, ainda resta uma esperança de sobrevivência. Nesse lugar são, ainda é permitido vislumbrar a vida em estado lácteo, ou melhor, em estado de produção, de criação e de escrita literária: “A exuberância é o transbordamento do que se espalha em abundância do seio – *uber*. É o jorro de uma torrente que ultrapassa a medida [...], ou então é uma fecundidade superabundante” (Nancy, 2006, p. 82, grifo do autor).²⁵ Do seio imaculado e insular de Ève, jorra a bebida láctea que fecunda e alimenta a narrativa de sua filha e que, em seu excesso literário de ser escrita antes de tudo, se apresenta enquanto *coisa-seio*, subvertendo a lógica comumente preestabelecida de uma ideia de seio, do que um seio quer dizer (significar):

E para que haja criação de sentido, é preciso que as significações codificadas da língua das palavras (a definição nominal) e dos objetos sejam constantemente subvertidas. É a mesma subversão que encontramos na escrita poética. (Fédida, 1978, p. 194)²⁶

Consequentemente, para que o seio possa vir a ser uma *coisa-seio* em Cixous, ou seja, para que haja a criação de um espaço literário cixousiano, é necessário que a sua escrita desterritorialize (subverta) o sistema arbóreo de sentido estabelecido pela linguagem objetiva (instrumental e funcional) em curso em nosso cotidiano em favor de um não-sistema rizomático (criativo) de linguagem, propriamente literário, cujo centro (raiz central) inexistente. Nele, todos os filamentos que se emaranham em sua (des)estrutura possuem uma potencial carga de criação de

rouche ou facile, un lieu pour naufragé, un lieu pour une absence d'hommes ou pour un recommencement”.

²⁴ No original: “la peau de maman est beaucoup plus fragile qu'on ne le voit, dis-je. [...] La maladie avance. Il faut la suivre”.

²⁵ No original: “L'exubérance, c'est le débordement de ce qui s'épanche en abondance du sein – *uber*. C'est le jaillissement d'un flot qui passe la mesure [...], ou bien c'est une fécondité surabondante”.

²⁶ No original: “Et pour qu'il y ait création de sens, il faut que les significations codées de la langue des mots (la définition nominale) et des objets soient constamment subverties. C'est cette même subversion qu'on retrouve dans l'écriture poétique”.

múltiplos outros pontos, jamais centros, de atuação que continuamente subvertem a palavra dicionarizada, limitada e significada, gerando, assim, uma rede rizomática inesgotável de sentidos que ora convergem ora divergem entre si:

Seguir sempre o rizoma por ruptura, alongar, prolongar, revezar a linha de fuga, fazê-la variar, até produzir a linha mais abstrata e a mais tortuosa, com *n* dimensões, com direções rompidas. Conjuguar os fluxos desterritorializados [...]. (Deleuze; Guattari, 2011, p. 28, grifo dos autores)

Seguindo essa perspectiva, a subversão rizomática da literatura cixousiana nos dá a ver a potencialidade da palavra *seio* que, (des)significada de seus sentidos objetivos (função nutridora e função erótica),²⁷ retoma, por assim dizer, a sua ideia de *coisa*: de uma *coisa* anterior à imposição da linguagem humana quando procura tornar conhecido o desconhecido.

No antes da linguagem, há apenas *coisas* e estas são o desconhecido, porque ainda não foram nomeadas, não foram domesticadas pela palavra que, ao nomeá-las, submetem-nas a um significado e a uma função, delimitando sempre que possível a sua natural potência plurissignificativa para que, na construção de uma ideia de mundo humano, o caos das coisas de múltiplos sentidos não irrompa como as úlceras que adoecem o corpo de Ève, destruindo-o: “O conhecimento das coisas repousa no nome” (Benjamin, 2013, p. 67). Conhecer a coisa é torná-la objeto do conhecimento humano, nomeando-a, ou melhor, tornando-a, por meio do nome, funcional, simbólica e limitada, logo, conhecida: “Mas o homem só nomeia as coisas na medida em que as conhece” (Benjamin, 2013, p. 61). Uma limitação conceitual e significativa presente em um nome que, por sua vez, é imprescindível para a organização de nossa vida em sociedade. Porém, não é apenas essa questão que a literatura cixousiana levanta, mas, sobretudo, o desinteresse e o descaso contínuos que a linguagem dos nomes (dos objetos) reserva à linguagem das coisas (da literatura) – uma linguagem objetiva que esquece cada vez mais rápido o caráter estético e sensorial da coisa desconhecida que a motivou a

²⁷ Aqui, fazem-se necessárias duas observações. A primeira: a função nutridora e a função erótica são os horizontes de sentido principais e definidores da palavra *seio*, em termos dicionarizados e no que se refere ao senso comum. A segunda: por mais que a psicanálise se utilize da palavra *objeto* para se referir ao seio materno como o primeiro objeto erótico e o primeiro objeto de luto da criança, esse recurso à palavra *objeto* não se restringe aos dois horizontes de sentido acima mencionados da palavra *seio*, não se limitando a uma definição já anteriormente predefinida e estabelecida dessas duas palavras na linguagem cotidiana. Em psicanálise, há, por sua vez e à sua maneira, uma (des)significação da palavra *objeto* e da palavra *seio* quando, em termos psicanalíticos, a ideia de objeto e a de seio são atravessadas, por exemplo, pelas noções de sublimação, de castração, de perversão, de erotização e de recalamento. Desse modo, os dois horizontes de sentido da palavra *seio* controlados pela linguagem objetiva em nosso cotidiano se expandem, abrindo-se para outras manifestações de sentido no trabalho psicanalítico de compreensão da psique do ser humano.

torná-la conhecida por meio do toque da palavra: “A *coisa* se distingue do objeto no que ela participa de uma comunicação elementar entre sentir e se mover [...]: ela é *realidade estética* anti-predicativa e pré-conceitual. O horizonte das potencialidades” (Fédida, 1978, p. 157-8, grifos do autor).²⁸

No texto de *Ayai! – le cri de la littérature*, Cixous destaca, como um dever de memória, o papel da literatura em restituir o lugar de importância da *coisa estética e sensorial* antes de sua objetificação (nomeação) para a compreensão do humano enquanto ser de linguagem. Um olhar para trás, para a *coisa*, que possibilita ressignificar o humano, não mais simplesmente compreendido como um sujeito-objeto em um mundo-objeto com funções delimitadas e determinadas, mas sim visto também enquanto sujeito-coisa, que resgata o desejo de liberdade por meio da palavra literária, produzindo mundos de escrita que se revelam meios necessários para se sobreviver ao real:

A invenção da literatura é, como para a invenção do desenho por Dibutade ou a invenção da escrita, uma defensiva de urgência contra a pilhagem, o massacre, o esquecimento. Contra nossa própria autoimunidade. Nosso terrível sistema de adaptação, nossa horrorosa submissão à realidade. Nossa execrável economia espiritual. (Cixous, 2013, p. 25)²⁹

Na literatura, a palavra procura manter o deslizamento provocativo da nudez da *coisa*, a sua pluralidade significativa e o seu movimento de constante fuga, de curvatura, de encurvamento, cujo corpo curvilíneo do seio pode nos ser uma quase-realidade aproximativa da realidade-em-desvio da *coisa-seio* que se deixa ver por meio da palavra literária: “o seio, os seios: apresentação discreta do contínuo da coisa, de sua intimidade” (Nancy, 2006, p. 29).³⁰ No espaço literário cixousiano, o seio, dessignificado de seus sentidos prévios estabelecidos quando de sua nomeação, restitui, por assim dizer, outros sentidos possíveis, como, por exemplo, o de produtor de escrita, derivado de sua potencialidade significativa de *coisa*, tornando-se, então, a *coisa-seio*, que, em Cixous, se inscreve no corpo de Ève, por isso a urgência da filha escritora de perseverar em seu trabalho de unção do corpo materno, pois o corpo da mãe é o seu alimento:

²⁸ No original: “La chose se distingue de l’objet en ce qu’elle participe d’une communication élémentaire entre sentir et se mouvoir [...]: elle est *réalité esthétique* anti-prédicative et pré-conceptuelle. L’horizon des potentialités”.

²⁹ No original: “L’invention de la littérature c’est, comme pour l’invention du dessin par Dibutade ou l’invention de l’écriture, une défensive d’urgence contre le pillage, le massacre, l’oubli. Contre notre propre auto-immunité. Notre terrible système d’adaptation, notre affreuse soumission à la réalité. Notre execrable économie spirituelle”.

³⁰ No original: “le sein, les seins: présentation discrète du continu de la chose, de son intimité”.

Quando observo o corpo que é minha mãe estendido sobre o divã, ou seja o corpo que ela me oferece para observar com um sorriso sem limites de tempo, pois ela sorri, para mim, tranquilamente e longamente, é um outro modo de conversação, eu *absorvo* alguma substância imaterial e desejável que emana dela e de mim, sou apenas uma alma ávida ampla, uma boca e uma língua espirituais, que aspiram a *chupar* os sucos vitais, as profundas visões, os pastos luminosos, eu *pasto* o que é minha mãe, essa abundância econômica e limpa, sustento-me do que ela é, constante, tenaz, rica em séculos, sem amarguras, e *mamo*, pensando: hoje ainda não me falta nada, mas amanhã. [...] *Ela come por mim, eu a como*. (Cixous, 2009, p. 77-8, grifos meus)³¹

Na leitura do fragmento acima, extraído de *Ève s'évade*, constatamos que o verbo *mamar*, base estruturante desse artigo, é antecedido pelos verbos *absorver*, *chupar* e *pastar*, e sucedido pelo verbo *comer*, todos em convergência para o corpo materno, como se o corpo de Ève fosse um alimento imprescindível tanto para a escrita da filha quanto para a formação de sua subjetividade. Seguindo essa reflexão, o seio materno cixousiano se expandiria para além do aleitamento de uma escrita literária, estando na base da subjetividade de sua filha (*chupar* os sucos vitais para ser sujeito) e na formação de sua linguagem (*pastar* a mãe, ruminando a sua linguagem para dar origem à sua própria). Em *L'absence*, Fédida pontua que na relação do bebê com a sua mãe há um momento da formulação, por parte da criança, de um projeto e de uma projeção, ainda que instintivos: é quando o lactante sai de uma atitude passiva, de ser levado pela mãe ao seu seio, para uma atitude ativa, de ir em direção à fonte de seu prazer, tanto nutridor quanto erótico. Nesse projeto, o bebê se lança, ou melhor, se projeta em direção ao seio da mãe e, nesse projetar, a criança passa a compreender que o corpo da mãe e o seu não são o mesmo corpo como antes intuía, mas sim corpos diferentes, por isso a sua necessidade de ir ao encontro do *outro-materno* para se alimentar. Com essa projeção, afirma Fédida, tem-se início a formação subjetiva do bebê, a origem do *eu*:

É dizer que a descoberta do “movimento” pelo bebê concerne a uma *ruptura* e a uma *passagem* que são o espaço originário do *si* (em tanto quanto *fora de si*): *como se o si da subjetividade fosse mesmo o objogo do projeto (ou o objeto da proje-*

³¹ No original: “Quand je regarde le corps qui est ma mère étendu sur le divan, c'est-à-dire le corps qu'elle m'offre à regarder avec un sourire sans limites de temps, car elle sourit, à moi, tranquillement et longuement, c'est une autre façon de conversation, j'absorbe quelque substance immatérielle et désirable qui émane d'elle et de moi, je ne suis qu'une âme avide large, une bouche et une langue spirituelles, qui aspirent à pomper les sucs vitaux, les foisons de visions, les pâtures lumineuses, je broute ce qui est ma mère, cette abondance économe et nette, je me sustente de ce qu'elle est, constante, tenace, riche en siècles, sans amertumes, et je tète, pensant: aujourd'hui encore je ne manque de rien, mais demain. [...] Elle mange pour moi, je la mange”.

ção). *Subjetivo designa, portanto, ao mesmo tempo a fraqueza e o salto, o obstáculo e o lançamento.* (Fédida, 1978, p. 155, grifos do autor)³²

Quando o bebê ultrapassa os obstáculos e alcança o seio de sua mãe, ele logo compreende que somente o projetar-se não dará conta de seu desejo pelo seio materno, sendo preciso algo mais. Nesse momento, a criança passa a formular sons para dar materialidade sonora ao que deseja e, com isso, conclui Fédida, a palavra (linguagem) toma forma na criança: “O espaço que se decide isso [entre o projeto e a projeção ao seio materno] é jubilação e prazer e é desse espaço que a palavra nasce. Ela é salto e pulo” (Fédida, 1978, p. 155).³³ Desse modo, segundo Fédida, o seio tanto estaria na base da subjetividade quanto na origem da linguagem de uma criança. Portanto, o seio daria o de comer, o de ser e o de falar ao lactante. Ou melhor, no corpo da mãe se encontrariam o antes (absorver/comer), o durante (chupar/ser) e o depois (pastar/falar) de sua filha: “Tudo depende de Ève [...]. Tal é a força da lei de Ève” (Cixous, 2009, p. 117).³⁴ Nesse sentido, reencenar de forma tão visceral esses dois processos de aquisição da subjetividade e da linguagem humana, utilizando-se da força imagética de verbos tão voltados ao que envolve de fato o alimentar-se, seria talvez uma última tentativa da narradora para apreender o corpo materno antes dele ser totalmente tomado pela doença e, desse modo, *comê-lo*, preservando a si mesma (a sua subjetividade) e a sua linguagem (a sua escrita literária): “e mamo, pensando: hoje ainda não me falta nada, mas amanhã” (Cixous, 2009, p. 78). Afinal, como sobreviver à morte de um corpo que dá à luz o meu corpo (de vida e de escrita)?

Acredito que a pergunta deva ser reformulada: como, na verdade, sobreviver sem o seio de Ève? Haveria possibilidade de escrita após a morte do corpo materno nas narrativas de Hélène Cixous? A ausência de Ève poderia ser algo da ordem de uma produtividade literária, tornando a sua ausência presente e ainda fonte de alimento para a escrita de sua filha? As respostas para essas perguntas também são esperadas pela narradora cixousiana, sobretudo, quando se desvela, em *Ciguë* (2008), que o seio de Ève foi tomado pela doença:

³² No original: “C’est dire que la découverte du ‘mouvement’ par le nourrisson concerne une *rupture* et un *passage* qui sont l’espace originnaire du *soi* (en tant que *hors de soi*): comme si le *soi* de la subjectivité était bien l’objet du projet (ou l’objet de la projection). Subjectif désigne donc à la fois la faille et le saut, l’obstacle et le jet”.

³³ No original: “L’espace qui s’en décide est jubilation et jouissance et c’est de cet espace que la parole prend naissance. Elle est bond et rebondissement”.

³⁴ No original: “Tout relève d’Ève [...]. Telle est la force de la loi d’Ève”.

Pois como uma mulher se arruma para além do imaginável para resplandecer aos olhos de seu amante, encontrando o meio de apagar as rugas, de banir as pregas, e isso sem o uso de cosméticos, mas pelo maravilhoso trabalho do amor, minha mãe se arruma para mim a fim de alisar, ao menos por alguns instantes, a pele de seu peito que acreditei que estivesse poupada até essa manhã em que a surpreendo e descubro a gofragem o sulco listrado de sanguinolências que ela conseguiu não sei por qual inspiração do busto escamotear em minha presença. *Antes*, disse minha mãe. (Cixous, 2008, p. 126, grifo da autora)³⁵

O advérbio *antes*, intensificado por Ève, demarca, a um só tempo, a proximidade do *fim* de sua representação (o seu gesto sedutor não resulta mais em uma ilusão amorosa, em uma esperança de comunhão que se sobreporia à morte) e de seu corpo físico (todo território de seu corpo se encontra ocupado pelo penfigoide bolhoso). Com a queda do véu que dissimulava a corrupção contínua de seu corpo, o seio maculado de Ève está posto a nu, em uma nudez que não pode mais, como *antes*, encobrir o seu fim, logo, um *tarde demais* se deixa ouvir nas últimas palavras de Ève: “*Tarde!* Tinha dito a palavra temida. *Tarde* é a palavra detestável dessas semanas supranumerárias” (Cixous, 2014, p. 24, grifos da autora).³⁶ Portanto, desvelado e descoberto, o corpo de Ève não resiste mais ao apelo crescente do rio Lete, a barca está pronta para recebê-la e levá-la para os confins inauditos do esquecimento: “Estendo-me sobre sua barca. Coloco minha boca sobre a fenda de sua alma e mamo o sopro de minha mãe. Tudo o que ela me deu cada dia: cada dia” (Cixous, 2014, p. 219).³⁷ Se o seio materno está carcomido pelas úlceras e se o seu leite está talhado e insalubre, impróprio para o consumo, resta à narradora-filha mamar o que ainda se tem de Ève estendida em seu leito hospitalar: o seu sopro, o seu hálito impalpável, e continuar a escrever, pois se faz necessário escrever sempre.

Em *Homère est morte...*, como o título já de antemão anuncia,³⁸ Ève morre, não havendo mais a *presença* física de seu corpo, nem a de seu seio: há apenas *ausência*.

³⁵ No original: “Car comme une femme s’arrange au-delà de l’imaginable pour resplendir au regard de son amant, trouvant le moyen d’effacer des rides, de chasser des plis, et cela sans l’usage de cosmétiques, mais par le merveilleux travail de l’amour, ma mère s’arrange pour moi afin de lisser, au moins pour quelques instants, la peau de sa poitrine dont j’ai cru qu’elle était épargnée jusqu’à ce matin où je la surprends et je découvre le gaufage le ravinement zébré de sanguinolences qu’elle réussit par je ne sais quelle inspiration du buste à escamoter en ma présence. *Avant*, dit ma mère”.

³⁶ No original: “*Tard!* J’avais dit le mot redouté. *Tard* est le mot mauvais de ces semaines surnuméraires”.

³⁷ No original: “Je m’allonge dans sa barque. Je mets ma bouche sur la fente de son âme et je tète le souffle de ma mère. Tout ce qu’elle m’a donné chaque jour: chaque jour”.

³⁸ Nesta obra de Cixous, a palavra *Homère* tanto é uma referência ao poeta Homero quanto um processo de aglutinação que envolve uma interjeição, *Ho!* [Oh!], um substantivo, *mère* [mãe], e o nome do poeta Homère [Homero]. Dessa dupla tensão significativa, lê-se no título da narrativa cixousiana não apenas o nome do poeta grego, mas também um apelo da filha narradora à mãe morta: “*Ho!* mère est morte...” [“*Oh!* mamãe está morta...”].

Mas, uma *ausência subversiva* que se desloca para o lado da criação literária e não para o lado do desaparecimento: “A ausência é o poder do sentido e jogar é o ato de destruição poética do objeto e do sujeito. Nisso está a criação” (Fédida, 1978, p. 281).³⁹ Na narrativa de Cixous, a ausência do corpo da mãe não é apagamento e nem o *fim*, mas um movimento de abertura que convoca à criação de outros modos de escrita a partir do corpo em ausência-presença de Ève – uma abertura, decerto, que se origina da *coisa-seio*. Pois o seio, enquanto *coisa*, descentra o sentido dicionarizado da palavra *ausência* e a ressignifica, ou melhor, a liberta de um sentido limitado do *não estar*. A *coisa-seio* possibilita, então, à ausência ser um estado de presença. E sendo *coisa*, o seio de Ève subverte a lógica da morte como fim: “A morte seria portanto a assunção do seio: não o retorno ao seu seio, mas a elevação suprema, o peito elevado até o fim. O fim: ele resulta do golpe lançado, empurrado e fulminado” (Nancy, 2006, p. 20).⁴⁰ No ocidente, quando se morre, enterra-se o morto de costas, e não de bruços, ou seja, o seio jamais se direciona para baixo, mas sempre para o alto, como se estivesse pronto para ser jogado aos céus.

Por outro lado, na literatura, o seio tanto se direciona aos céus, em assunção, quanto se rebela contra a ideia da morte como fim. Nessa perspectiva, o seio materno, em termos cixousianos, não é somente uma representação de uma parte do todo corporal de Ève e nem apenas uma musculatura ou um objeto de desejo passível de perecer, de morrer e de findar. Em Cixous, o seio é, antes de tudo, a matriz nutridora de uma escrita que se revela, por meio desse vínculo lácteo, como o duplo do seio que a alimenta. Portanto, o seio é, de uma só vez, a *coisa* que produz a escrita cixousiana e a própria escrita. Ou seja, o seio é o duplo da escrita cixousiana assim como Ève e sua filha são o duplo de Cimon e Pero – o *jogo do duplo* se configura como uma das bases estruturantes do discurso ficcional de Hélène Cixous. Por ser fonte e escrita, a morte do seio de Ève se desvela não como uma ausência em modo arbóreo, situável, como um corpo que não está mais presente ou como uma falta localizável: Ève não está mais *aquí*; mas sim como uma *presença ausente* que se ramifica rizomaticamente sem a imprescindibilidade do corpo físico de Ève, uma vez que Ève é a escrita e a escrita é Ève. Logo, se a escrita cixousiana sobrevive à morte de Ève é porque Ève, por sua vez, deu origem a essa escrita que sobrevive à morte com a morte – a *morte dá à luz a vida em escrita*:

³⁹ o original: “L’absence est le pouvoir du sens et jouer est l’acte de destruction poétique de l’objet et du sujet. Là est la création”.

⁴⁰ No original: “La mort serait donc l’assomption du sein: non pas le retour en son sein, mais l’élévation suprême, la poitrine élevée jusqu’au bout. Le bout: il résulte du coup bouté, poussé et frappé”.

As mulheres carregam a morte em forma de brasão na extremidade de seus seios. A morte é um embrião: a eternidade que reúne o tempo, sua zona, sua cintura estreitamente apertada. Uma pequena massa de coágulos vivaces. A morte no seio da vida – ou então o inverso – uma para a outra generosa, uma pela graça da outra. O beliscão, o apaziguamento. (Nancy, 2006, p. 20-1)⁴¹

Na literatura de Cixous, a morte, tal como reflete Nancy em seu texto, é o embrião da vida, da criação literária. É por essa razão que, em *Ève s'évade*, a narradora pode se autônomoar uma “cidadã do cemitério” (Cixous, 2009, p. 189).⁴² Nele, e a partir dele, podendo criar o seu espaço ficcional: “os cemitérios são sempre jardins de infância: neles brincamos de amarelinha!” (Fédida, 1978, p. 199).⁴³ Um brincar com a morte que tem o seu início no seio materno, pois, como nos lembra Freud, o seio é o primeiro objeto de luto da criança. É com a sua perda, como objeto nutridor e objeto erótico, que a criança se inicia no luto, tendo que sobreviver à sua primeira morte, carregando-a ao longo de sua vida como sua sombra: *a morte no seio da vida*. Do seio, deriva o leite, a morte, a vida e a escrita.

A origem do mundo

VIII

Canção do mundo
perdida na tua boca.
(Hilst, 2017, p. 25)

Se a narradora de Cixous afirma, em *Limonade tout était si infini*, que o “mundo começava em sua boca” (Cixous, 1982, p. 15)⁴⁴ é porque o ato de mamar produz “um incessante nascimento do mundo” (Nancy, 2006, p. 12).⁴⁵ Disso conclui-se que a origem dos mundos, literários e não literários, está no seio, contrariando, portanto, o quadro “A origem do mundo”, de Gustave Courbet.

⁴¹ No original: “Les femmes portent la mort emblazonnée au bout de leurs seins. La mort est un bourgeon: l'éternité qui rassemble le temps, sa zone, sa ceinture étroitement serrée. Une petite masse de grumeaux vivaces. La mort au sein de la vie – ou bien l'inverse – l'une de l'autre génèreuse, l'une par la grâce de l'autre. Le pincement, l'apaisement”.

⁴² No original: “citoyenne de cimetière”.

⁴³ No original: “les cimetières sont toujours des jardins d'enfance: on y joue à la marelle!”.

⁴⁴ No original: “monde commençait à sa bouche”.

⁴⁵ No original: “une incessante naissance du monde”.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.
- CIXOUS, H. *Limonade tout était si infini*. Paris: Des femmes, 1982.
- CIXOUS, H. *Hypperrêve*. Paris: Galilée, 2006.
- CIXOUS, H. *Cigüe: vieilles femmes en fleurs*. Paris: Galilée, 2008.
- CIXOUS, H. *Ève s'évade: la ruine et la vie*. Paris: Galilée, 2009.
- CIXOUS, H. *Ayail: Le cri de la littérature*. Paris: Galilée, 2013.
- CIXOUS, H. *Homère est morte....* Paris: Galilée, 2014.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2*, v. 1. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, J. *H.C. pour la vie, c'est à dire...* Paris: Galilée, 2002.
- FÉDIDA, P. *L'absence*. Paris: Gallimard, 1978.
- FREUD, S. *Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (Obras completas, v. 09).
- FREUD, S. *Moisés e o monoteísmo, Compêndio de psicanálise e outros textos (1937-1939)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. (Obras completas, v. 19).
- HILST, H. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- NANCY, J.-L. *La Naissance des seins suivi de Péan pour Aphrodite*. Paris: Galilée, 2006.
- SCHILDER, P. *A imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. Tradução por Rosanne Wertman. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.

Recebido em: 11/06/2025

Aceito em: 28/01/2026



EM (T)ESE

EM TESE

PÁGINAS 86 A 148

Processos de subjetivação de mulheres negras e periféricas em *Perifobia* e em *Rua do Larguinho e outros descaminhos*, de Lília Guerra

Procesos de subjetivación de mujeres negras y periféricas en *Perifobia* y en *Rua do Larguinho y otros ilícitos* de Lília Guerra

Janaína Nery Viana
Universidade Federal Fluminense (UFF)
jananery28@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-0726-9171>

RESUMO: Este artigo é um recorte da pesquisa, em andamento, intitulada “A subjetificação de mulheres negras e periféricas em *Perifobia* e em *Rua do Larguinho e outros descaminhos* de Lília Guerra”, vinculada ao Programa de Pós-graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense (UFF) e que tem por intuito investigar como vozes negras femininas da literatura contemporânea constroem formas de representação de sujeitos negros, sobretudo, mulheres negras em seus textos, de modo a romper com práticas de apagamento, inferiorização e objetificação sustentadas por uma perspectiva eurocêntrica e patriarcal predominante na literatura canônica. O texto discorrerá um pouco sobre como esse processo se apresenta nas referidas obras da autora supracitada, trazendo ainda alguns elementos de sua biografia bem como um pouco do contexto das periferias e o atravessamento desses espaços, com todas as suas especificidades ou complexidades nas mulheres, ali, inseridas, considerando-se a intenção explicitada nestas produções de evidenciá-las sob a perspectiva de humanização.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura feminina negra; Lília Guerra; ressignificação de imagens; (des)silenciamento.

RESUMEN: Este artículo es un extracto de la investigación en curso titulada “La Subjetivación de las Mujeres Negras y Periféricas en *Perifobia* y *Rua do Larguinho y Otros Pasos Malos* de Lília Guerra”, vinculada al Programa de Posgrado en Estudios de Literatura de la Universidad Federal Fluminense (UFF). El estudio busca investigar cómo las voces femeninas negras en la literatura contemporánea construyen formas de representación de sujetos negros, especialmente de mujeres negras, en sus textos, para romper con las prácticas de borrado, inferiorización y cosificación sustentadas por una perspectiva

eurocéntrica y patriarcal predominante en la literatura canónica. El texto analizará brevemente cómo se presenta este proceso en las obras de la autora mencionada, incorporando también algunos elementos de su biografía, así como una mirada al contexto de las periferias y la interacción de estos espacios, con todas sus especificidades y complejidades para las mujeres que allí se insertan, considerando la intención explícita de estas obras de visibilizarlas desde una perspectiva humanizadora.

PALABRAS CLAVE: Literatura femenina negra; Lília Guerra; resignificación de imágenes; (des)silenciamiento.

Introdução

Apesar dos muitos entraves, vozes negras buscaram, desde o século XIX, se manifestar no cenário das letras num movimento de insurgência pelo direito à autorrepresentação, à explicitação do ser negro por quem, de fato, encarna essa identidade e vivencia essa condição. Não apenas homens, mas mulheres negras, tais como Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus e Ruth Guimarães, assumiram a pena no intuito de evidenciar um olhar próprio sobre realidades que conheciam bem. Nesta ação precursora de se apropriarem de suas falas/escritas – apesar dos anos que as separam – romperam não apenas a barreira do silenciamento, do lugar da “não fala” (Alves, 2010), mas demarcaram, no território restrito e hegemônico da literatura, o lugar da autoria feminina negra, extrapolando os limites da universalidade do gênero e abrindo caminhos para o que viria a se tornar uma literatura de caráter interseccional. Tal conceito, lançado pioneiramente pela ativista estadunidense Kimberlè Crenshaw, em 1987, foi consolidado por suas contemporâneas que, dentro do movimento feminista, engendraram uma perspectiva interseccional, como as ativistas Patrícia Hill Collins, Sirma Bilge, bell hooks e as brasileiras Lélia Gonzalez e Sueli Carneiro, “que embora não tenham cunhado um termo específico para gerar um conceito, a ideia de entrecruzamento de raça, gênero e classe social estava presente em seus escritos” (Figueiredo, 2020, p. 40). Esse entrecruzamento que entendemos por interseccionalidade observa basicamente a influência das relações de poder nas relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade bem como nas experiências individuais da vida cotidiana (Bilge; Collins, 2021). Experiências que reverberam numa escrita centrada nas especificidades de uma mulher atravessada pelas marcas impressas por sua cor e que moldam um contradiscurso empenhado em desconstruir imagens negativas que lhes são atribuídas como, também, visibilizar suas existências historicamente negligenciadas:

É de um lugar de alteridade que desponta a escrita da mulher negra. Uma voz que se assume. Interrogando, se interroga. Cobrando, se cobra. Indignada, se indigna. Inscrevendo-se para existir e dar significado à existência, e neste ato se opõe. A partir de sua posição de raça e classe, apropria-se de um veículo que pela história social de opressão não lhe seria próprio, e o faz por meio do seu olhar e fala desnudando os conflitos da sociedade brasileira. (Alves, 2010, p. 184)

Essa escrita subverte a literatura hegemônica. Segundo Míriam Alves, tira o véu, descobre-se e toca, mediante as palavras, o próprio corpo sem obscurecer os conflitos de raça e cor; tira as máscaras das relações de gênero e raça da sociedade onde está inserida e traz à tona a voz, o rosto (re)interpretados em emoções próprias para registrar e se autorrepresentar no território da Literatura (Alves, 2010).

Como bem destaca a autora, ao se apossar da fala nos textos, a mulher negra revela o que, até então, esteve oculto sobre sua identidade, história e subjetividade, fazendo emergir, ao mesmo tempo, todo um contexto de desigualdades que é parte da realidade na qual está historicamente inserida. Propõe, neste terreno das letras, um contradiscurso que afronta a perspectiva patriarcal dominante na literatura nacional que não a representou senão de forma objetificada e estereotipada e, ao tomar esse lugar de autoria, esse “corpo-mulher-negra deixa, de ser o corpo do ‘outro’ com o objeto a ser descrito, para se impor como sujeito mulher-negra que se descreve, a partir de uma subjetividade própria experimentada como mulher negra na sociedade brasileira” (Evaristo, 2005, p. 54).

Das iniciativas mais solitárias, como das escritoras Maria Firmina dos Reis, Ruth Guimarães e Carolina Maria de Jesus, ao momento atual de maior presença e afirmação das mulheres negras na literatura, a luta tem sido por legitimar esse eu autoral que contesta e ressignifica visões e imagens negativas a seu respeito; que se propõe, além de protestar, valorizar também suas memórias, sua ancestralidade, sua cultura, suas experiências individuais e coletivas enquanto mulher negra. Entretanto, nota-se ainda uma resistência ao reconhecimento dessa voz, da sua importância para aquilo que a literatura se propõe para além do prazer, da fruição que proporciona, que é inquietar, problematizar, repensar ou reorientar visões e valores.

A se comparar com o reconhecimento de que desfrutaram os homens na historiografia literária e outros espaços consagrados da literatura, a presença feminina é expressivamente menor e a feminina negra é ainda mais, o que aponta para o desprestígio que ainda cerca o pensamento e a fala das autoras negras, sendo muitas ainda pouco conhecidas – com exceção de Conceição Evaristo – pelo grande público literário, a exemplo de Míriam Alves, Geni Guimarães, Lia Vieira,

Esmeralda Ribeiro, Alzira Rufino e outras que têm suas escritas menos legitimadas na literatura consagrada enquanto um sistema que espelha relações de poder e, por conseguinte, o racismo¹, estando restritas ou mais predominantes nos espaços do ativismo negro. Tais autoras começaram a se afirmar e se projetar a partir dos anos 70 quando da publicação dos “Cadernos Negros” pelo coletivo negro-literário de São Paulo “Quilombhoje”. Esta é uma evidência apontada por alguns estudos críticos sobre a literatura negro-brasileira que, embora reconheçam que esta esteja passando por um momento frutífero de realizações e descobertas, ainda se situa no fogo cruzado que visa sua consolidação acadêmica enquanto vertente específica, porém, não apartada da criação literária brasileira (Zin, 2018).

No que diz respeito às vozes femininas negras, o esforço, para além de se libertarem do silenciamento e invisibilização impostos, tem sido validar suas escritas como expressões de pensamentos ou conhecimentos necessários ao entendimento de relações e subjetividades moldadas por um contexto sócio-histórico de marginalização e opressão.

No campo literário, falar de uma escrita de mulheres negras é, antes de tudo, falar de uma escrita de resistência em qualquer tempo histórico, pois lidar com a palavra em seu uso mais artístico é algo inerente a uma ancestralidade que as constitui, a uma identidade negra que, atravessada pela diáspora, se manteve/mantém resguardada na memória coletiva. Memória coletiva que, nestas terras, se preserva desde os tempos coloniais quando mulheres negras, pela oralidade, mantinham o vínculo com as tradições africanas, através de cantos, cantigas e de contações de histórias com as quais ninavam os filhos da casa grande. O que quer dizer que, de alguma forma, essas vozes negras femininas sempre se insurgiram, desafiaram os mecanismos de silenciamento, de castração da fala impostos pelo sistema escravista, como elucida a pesquisadora Florentina Souza ao apontar algumas estratégias de ruptura da mordada que, historicamente, as reprimia.

A poesia negra contemporânea pode ser lida como resultado da reação histórica de mulheres negras ao epistemicídio, ao silenciamento. Nos contatos com outras mulheres de grupos étnicos diversos, nos embates com os instrumentos da dominação escravista, nos mecanismos de preservação de aspectos religiosos, linguísticos, ou de conhecimentos variados, as mulheres utilizaram cantos e cânticos como arquivos da memória antes mesmo de acessarem a

¹ Em seu livro, *A natureza do insólito*, o teórico Mário Augusto Medeiros problematiza a definição de sistema literário cunhada por Antônio Cândido que, na percepção de Medeiros, marginaliza as produções literárias negras se consideradas suas principais dimensões: produção, distribuição e consumo em que essas escritas são acolhidas de forma desigual e subalternizada em comparação as(às) de autores/as brancos/as.

escrita ocidental. No Brasil, os batuques, a capoeira, o samba, os congados, os maracatus, os candomblés, os cocos, entre outras expressões culturais, foram proibidos zelosamente pelos agentes policiais. Porém, como aponta Conceição Evaristo no poema “Meia lágrima”: ‘Da língua cortada,/ digo tudo, amasso o silêncio/ e no farfalhar do meio som/ solto o grito do grito do grito/ e encontro a fala anterior,/ aquela que emudecida,/ conservou a voz e os sentidos/ nos labirintos da lembrança’. (Souza, 2017, p. 24)

Não apenas a poesia, mas pode-se dizer que a produção literária feminina negro-brasileira, em geral, é por si só um manifesto contra o epistemicídio citado por Florentina Souza. Um conceito que foi elaborado inicialmente pelo estudioso Boaventura de Sousa Santos (1995), mas aprofundado posteriormente, segundo o contexto sócio-histórico brasileiro, pela pesquisadora e ativista Sueli Carneiro, em sua tese de doutorado (2005), recém-lançada como livro intitulado *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser* (2023), quando percebe que, para nós, o epistemicídio vai além da simples anulação e desqualificação do conhecimento de povos subjugados consistindo, mais a fundo, num processo persistente de produção da indigência cultural quando nega o acesso à educação, sobretudo, de qualidade; quando reforça a inferiorização intelectual; quando implementa diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da autoestima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo (Carneiro, 2023). Isto porque, segundo a pesquisadora, não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também individual e coletivamente como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. Por isso o epistemicídio fere de morte a racionalidade do subjugado ou a sequestra, mutila a capacidade de aprender (Carneiro, 2023).

De certa forma, vê-se que a literatura construída pelas autoras negras caracteriza uma reação a esse epistemicídio sistemático que historicamente as subjugou/ subjugou na sociedade. Apropriar-se da palavra escrita é o ato insurgente de (des)ilenciar suas vozes, suas histórias, de validar suas existências. Essa voz sufocada, sobrevivente da “língua cortada”, mas preservada nos “labirintos da lembrança” é que entoará a escrita feminina negra; é que moldará, delineará os caminhos que culminarão num projeto literário que ainda se constitui. A literatura feminina negra, esta que aqui se traz à análise a partir de obras impactantes como *Rua do Larguinho e outros descaminhos* e *Perifobia*, da escritora Lília Guerra, ainda se

compreende num devir, num processo que, continuamente, vem se consolidando e se legitimando enquanto manifestação de vozes autorais, subversivas, ou seja, que se propõem “a falar do não dito pela perspectiva de quem nunca pôde dizer” (Alves, 2010, p. 42); que enunciam e afirmam subjetividades, pensamentos, identidades, culturas, memórias, experiências individuais e coletivas de mulheres afro-diaspóricas e mulheres periféricas entrelaçadas por uma história comum que passará a ser denunciada ou ressignificada por suas falas/escritas. Assim, se observa tanto na poética feminina negra como na ficção, que põe as mulheres no centro da fala, tornando-as protagonistas na manifestação de pensamentos, emoções, sentimentos, angústias, conflitos, desejos, prazeres, sonhos e alegrias.

Com Lília Guerra, compreenderemos um pouco essa escrita feminina negra subjetivadora de mulheres pretas e periféricas representadas a partir de alguns poucos lugares enunciativos, por constituir este texto um artigo, mas que nos possibilitará percebê-las em sua humanidade, tal como desejamos todas que integramos esse escopo interseccional para além das linhas literárias. Antes, porém, faz-se necessário uma breve apresentação da autora bem como do cenário que constitui tema centralizador de sua obra: a/s periferia/s.

Uma voz ecoa das quebradas

Lília Guerra é uma autora ainda pouco conhecida no meio acadêmico, mas vem alcançando notoriedade no circuito literário nos últimos dois anos com algumas de suas obras sendo publicadas e reeditadas por editoras de maior porte, como a Todavia. *O Céu para os bastardos* (2024) e *Perifobia* (2025) são respectivos exemplos. Tem participado de importantes festivais literários enquanto reconhecimento da qualidade literária de seus textos, o que por outro lado, não a tem isentado de experimentar o racismo neste circuito das letras, como na acusação de furto que sofreu recentemente na edição deste ano de 2025, no Festival Literário de Paraty (Flip). Não por acaso, essas violências sofridas por mulheres negras periféricas são denunciadas de forma pungente em sua literatura.

Lília nasceu num lar gerido por mulheres. É a última de uma linhagem geracional antecedida por sua avó, tia e mãe. Pelo menos, até o seu nascimento, pois Lília ainda teria duas filhas, ampliando o clã feminino de seu pertencimento. Paulistana e ariana de 1976, como gosta de dizer, filha de mãe solo, ou mãe solteira, como preconceituosamente se dizia na época em que nasceu, carrega marcas que a entrelaçam a muitos homens e mulheres pretas de sua geração quando oriundas de famílias pobres e subalternizadas: paternidade desconhecida, carência de oportunidades, sacrifícios.

Desde o nascimento, experimentou as agruras de uma marginalização perpetuada. Como suas antecessoras, conheceu o trabalho doméstico enquanto herança escravocrata relegada às mulheres pretas de baixa renda. Sua sorte, entretanto, poderia ter sido bem diferente, como sinaliza em entrevistas recentes², se seu pai, um homem estruturado financeiramente e bem mais velho do que sua mãe, assumisse sua paternidade e, por conseguinte, as responsabilidades para com ela. Mas as circunstâncias, sobretudo, para a época, parecem ter pesado ante sua decisão. Lília é fruto de uma relação extraconjugal iniciada quando sua mãe era uma adolescente de apenas 13 anos e se viu envolvida com um homem de 74, patrão de sua irmã mais velha que, à época, meados dos anos 70, trabalhava na casa da família como babá dos netos dele. Para além do sentimento de um primeiro amor que conectou sua mãe ao seu pai, toda uma situação de vulnerabilidade se sobrepôs à razão que deveria predominar diante de um caso que, hoje, facilmente seria classificado ou enquadrado como crime. E Lília, apesar de toda a mágoa e revolta geradas pela descoberta, demonstra também compreensão ao saber das condições precárias de vida que cercavam sua família (aos 13 anos, sua mãe estava recém-demitida de uma fábrica) e que terminaram por atravessar sua história, que começa enovelada num segredo pactuado entre sua avó e seu pai que costumava se encontrar escondido com sua mãe num escritório anexo à casa onde ele vivia:

Minha mãe passava horas nesse anexo, inclusive sozinha; quando ele saía, então, ela lia muito. Daí meu pai conversou com minha avó e eles se acertaram. Conversa de adultos porque minha mãe era uma criança, né? Ele dava alguma ajuda porque elas viviam em extrema vulnerabilidade. Estavam em vias de ir para a rua – por isso, apesar de ter ficado revoltada quando soube, não julgo. Mas havia uma exigência: minha mãe não podia ter outros namorados e devia tomar pílula. Depois de um tempo, minha avó adoeceu e deixou de administrar o remédio. Minha mãe tomava como queria. Quando minha mãe ficou grávida, aos dezesseis anos, ele achava que não era o pai. Mesmo assim, tentou que ela abortasse, mas a médica disse: ‘Faço aborto em mulheres, não em crianças. Além disso, a gestação está avançada. Não tem mais o que fazer.’ Minha mãe passou a gravidez sozinha. Quando nasci, ela o procurou porque eu era parecida com o meu pai e ele passou a ajudar como podia. Como ele era um senhor de quase oitenta anos, os oito filhos cuidavam das finanças. E ele não queria levantar suspeitas, né? Ficava muito ausente, viajando para cuidar da saúde, e mandava cartas. (Silva; Guerra, 2023)

² Este tópico traz passagens de entrevistas concedidas pela autora ao “Portal Quatro Cinco Um” e à “Folha do Servidor Público” (AFPEP) utilizadas na elaboração do capítulo destinado à apresentação da autora na pesquisa. Por constituir este artigo apenas um recorte da mesma, sugere-se, para apreciação total do conteúdo das entrevistas, acessar seus endereços eletrônicos disponibilizados nas referências bibliográficas.

Como tantas mulheres negras periféricas, Lília é mais do que um simples fruto de uma relação extraconjugal proibida entre um homem culto, de 74 anos e condição abastada e uma adolescente preta e pobre. Incide também sobre sua chegada a este mundo, aspectos historicamente estruturantes de uma sociedade desigual; das consequentes relações desarmônicas e injustas que se estabelecem entre seus sujeitos: o racismo e o machismo mantenedores de pensamentos e atitudes que reafirmam e perpetuam preconceitos, desigualdades e violências. A proveniência de um lar predominantemente feminino, o aliciamento de uma jovem (sua mãe) por um sujeito patrão, a não assunção ou reconhecimento oficial de paternidade revelam experiências comuns a muitas mulheres negras. Experiências advindas de um processo histórico que as impediu/impede de construir relações afetivo-familiares aos moldes habituais – não que estes sejam prioritários, estritamente relevantes – mas a condição solitária no gerenciamento familiar, a objetificação do corpo, naturalmente vinculado ao trabalho, ao sexo, quase nunca ao afeto, o consequente abandono aliado às dificuldades econômicas a serem enfrentadas são circunstâncias que precisam ser complexificadas.

Ironicamente, para além do abandono, Lília ouve de sua mãe que, como filha, herda de seu pai, que fora escritor, poeta e tradutor, o prazer pela leitura e o gosto pela escrita, pela produção literária. Um livro traduzido por ele, uma foto dos dois juntos e outros objetos que recebeu de sua mãe, numa pasta, quando tinha 16 anos, são as únicas informações que preenchem a lacuna da ausência paterna até estabelecer contato com uma irmã mais velha, que freia uma possível proximidade entre as duas ao suspeitar da identidade e das intenções de Lília. Entretanto, como já ouvia de sua mãe: “O dom da escrita estava no sangue”, uma semente que desabrocharia com a publicação de *Amor Avenida*, romance dedicado a satisfazer o desejo de sua genitora, que queria ver sua história, que culmina no nascimento da filha, contada, tornada pública, e que faria Lília crer ter encerrado, no lançamento da obra, seu compromisso com a escrita. Mas a despeito de sua meia-irmã (escritora e jornalista) que surpreendentemente encontraria, mais tarde, como sua professora numa oficina de escrita e que duvidaria de sua competência para se tornar uma escritora: “Escrever um livro não é algo que pode ser realizado por qualquer pessoa” (Lília Guerra, entrevista à *Folha do Servidor/AFPESP*, em 16/11/23), seu destino com as palavras estava alinhavado. Parecia ter um caminho literário a seguir, seja pela possível influência de uma hereditariedade, seja pelo encantamento com as palavras que nutria desde a infância, seja por necessidade de visibilizar, apresentar vidas que pulsam ainda que emparedadas pela opressão:

Perifobia foi bem acolhido. É um livro que me trouxe muitas alegrias. A principal delas, o contato com os leitores, as devolutivas. *Rua do Larguinho*, apresenta de forma mais ampla o ambiente onde se passa a maioria das histórias que conto. Inclusive, em *O céu para os bastardos*, procurei evidenciar realidades que assolam os moradores e trabalhadores periféricos através do cotidiano de Sá Narinha, a protagonista, e de seus vizinhos. Se bem que, às vezes, eu fico em dúvida e me pergunto se a protagonista é mesmo Sá Narinha. Sinto que Fimdo-mundo é o personagem principal, na verdade. Eu espero que as pessoas que se identificam com esses relatos se enxerguem inseridas na literatura. Que deixem de ser apenas figurantes. Às vezes, nem isso. Que se tornem visíveis para uma camada da sociedade que se escora e pisa sobre essa base. Que só realiza através da retaguarda dessa base. E que não reconhece isso. Que procurou por tanto tempo fazer com que a base se sentisse desimportante, que tentou esconder e negar nossa importância.” (Ascensão; Guerra, 2023)

Torná-las visíveis, humanizadas em suas obras, mas do que uma compensação pela inexistência social, é um projeto, pois ao contrário do que se costuma ainda pensar, Lília sabe que a periferia lê e quer se ler e se isso não ocorre com substancialidade, é pela falta de acesso motivada por uma ausência que entendemos ser proposital face à enorme carência de políticas públicas de fomento à leitura nos espaços menos privilegiados.

Tudo o que o abandono e o descaso podem ocasionar como as experiências de subalternidade, Lília, a exemplo de suas mais velhas, também experimentou. Mas o pouco de conhecimento a que teve acesso, somado ao esforço próprio e das mulheres de seu núcleo familiar, foi importante para que rompesse com o fado que recai sobre as/os sobreviventes nas periferias. No seu caso, com o “rito de passagem” que é como Lília define a profissão de empregada doméstica quando repassada, quase que atavicamente, obedecendo a uma linha sucessória na família. Entretanto, destaca o orgulho que representa para uma família negra periférica a conquista dessa mobilidade que, em seu núcleo, se inicia a partir dela, com a aquisição do Ensino Médio e o curso técnico de enfermagem e tem continuidade com as filhas que chegam à universidade e adquirem a formação de nível superior. Após dezessete anos de serviço público, na área da saúde, a escritora abre portas para a consolidação da carreira literária.

Além de *Amor Avenida*, seu primeiro romance publicado em 2014, Lília lançou *Perifobia* (2018), finalista do prêmio “Rio de Literatura” de 2019, *Rua do Larguinho e outros descaminhos* (2021) – corpus de investigação deste estudo – *Crônicas para colorir a cidade* (2022), *Novelas que escrevi para o rádio, volumes 1,2 e 3* (2022) e *O céu para os bastardos*, lançado em setembro de 2023 pela editora Todavia, diferente dos

anteriores, que saíram pela editora Patuá. Nesta divisão entre o emprego formal na saúde pública e a carreira de escritora, Lília se vê envolvida pelo reconhecimento do seu talento para a criação literária, pela emergência dos textos que produz, das vozes que dele ecoam, dos sujeitos e subjetividades nele desvelados; pelo alcance de sua escrita na formação de leitores ou de um público leitor não previsto. Seu desejo de apenas contar histórias, descortinar identidades, modos de ser, de viver para além da aparente desimportância dos sujeitos e dos lugares que visibiliza em suas obras, reverbera naquelas/es que com estes se identificam. Também, naquelas/es que, por essa literatura, são desconfortavelmente mexidos pelas reflexões que dela emergem ou se impõem.

Enquanto escritora negra e periférica, Lília é consciente da força política de sua escrita, de sua trajetória, de sua história. História que se entremeia a de tantas/os que, como ela, são oriundas/os das periferias; ela humaniza este lugar, diferente dos que ocupam o centro e dali expandem seu olhar – quando expandem – enxergando não mais do que precariedade, estupidez e violência nas franjas que circundam o seu espaço físico-social. Como uma escritora das periferias e defensora deste território que ainda é seu, Lília protagoniza a margem e os marginalizados sem julgamento dos que optam por qualquer caminho: o bom ou o mau. Todos são humanos, ainda que sub-humanizados pelo sistema. No cerne da carência que os acomete, que os engole, há vidas, há histórias, há sentimentos, há desejos, desejos de mudança, há sonhos e há esforços para de alguma forma alcançá-los, mesmo que pareçam esses desejos e sonhos curtos demais aos olhos dos mais privilegiados socialmente: ser pai, ser mãe, ter uma família, ter um companheiro, uma casa arrumada, saborear um iogurte, um cereal, um macarrão com queijo ralado, adquirir um produto de catálogo para satisfazer uma vaidade mínima ou desejar um emprego de faxineira com um salário certinho. De empregada doméstica, à moradora de rua, passando pela prostituta, professora, assistente social, estudante de Letras, soldado do tráfico, ex-detento... Todos os residentes, ocupantes das margens, têm uma história tida como não menos importante por não serem protagonistas sociais e Lília, com sua literatura, projeta, faz ecoar todas essas vozes, todas essas histórias.

A/s periferia/s como um território humano antes de tudo

A periferia é o tema central na literatura de Lília Guerra. Uma periferia plural como sua gente. Uma periferia que ultrapassa o mero entendimento de limites geográficos onde habitam pessoas oprimidas e segregadas, mas onde habitam pessoas

singulares principalmente. Um território social e humano, permeado por relações familiares, de afeto, desafetos, interesses, oportunismo, exploração, abuso, conflito, amizade, fraternidade, solidariedade e tantas outras que refletem O SER sujeito num espaço coabitado e diverso. Um território muito bem delineado pela escritora Lília Guerra em suas obras, com todos os detalhes e complexidades em que opta, quase sempre, por apresentá-lo a partir dos sujeitos, de suas subjetividades, como se o largo, a rua, a calçada, a casa, o quartinho, a praça, a escadaria, a vendinha, a oficina, o orelhão, fizessem parte deles uma vez que atravessam suas rotinas, suas carências (não apenas econômicas) e angústias. Assim é que a autora de *Rua do Larguinho e outros descaminhos* e *Perifobia* vai apresentando em suas obras uma periferia marcada por sua gente e vice-versa e vai, consequentemente, também se apresentando a partir da delimitação de um tempo, de uma época que lhe é especial pelas descobertas e mudanças que imprimem em sua vida; a partir de experiências próprias que empresta às/aos suas/seus protagonistas, ficcionalizam-as como outras pertencentes a tantas/os que ocupam esses espaços periféricos:

Em meados dos anos 80, quando não havia padaria no Conjunto Habitacional Cidade Tiradentes as crianças eram incumbidas de aguardar a velha kombi azul do seu Rubens na calçada. Ele vendia bengalas e saquinhos de leite C que, com alguma frequência talhavam na hora de ferver. Em nossa casa, nada era desperdiçado e se esse infortúnio nos sobrevinha, minha avó transformava o leite azedo num doce pastoso e enjoativo que batizei de Castigo. Havia dias em que o bom padeirinho passava por volta de oito da manhã. Outras vezes, pelas três da tarde. E quando a kombi adoecia, ficávamos sem pão, rezando fervorosamente por seu breve reestabelecimento. Enquanto eu aguardava pela buzina que anunciava a chegada do nosso redentor, interinamente nomeada guardiã do alforje, ministra das provisões, meus olhos capturavam gestos e gingados. Os ouvidos analisavam e registravam o dialeto periférico, tudo novo para mim. Minha família, oriunda de um bairro tradicional da zona sul, se adaptava assim com tantas outras atingidas pelo aumento vertiginoso do preço dos aluguéis na cidade. Fincamos estacas na lonjura. (Guerra, 2018, p. 8)

O trecho é parte do texto de apresentação de *Perifobia* e marca a rotina de um tempo em que o acesso a hábitos alimentares simples, a princípio, não era tão fácil para os residentes das periferias, empurrados para “as lonjuras” dos grandes centros e bairros de melhor acesso a serviços básicos. A década de 80 marca essa mudança de realidade na vida de Lília Guerra como de tantas/os moradoras/es das margens longínquas que enfrentam inúmeros sacrifícios para seguirem com suas rotinas ou proverem suas necessidades, que vão desde o acesso a um transporte

público de qualidade, quando já não basta uma oferta precária deste, passando pelos serviços de saúde, saneamento, opções de lazer e até de alimentação. A kombi do leite e do pão, a caminhonete das frutas e hortaliças, os vendedores de utilidades de porta em porta eram e, ainda, podem ser presenças diárias, semanais ou mensais que suprem as dificuldades de acesso ao centro e a ausência de uma rede de comércio local que, entre outras questões, reflete o desinteresse por investir num público consumidor de baixa renda. Lília abre sua antologia de contos apontando uma realidade que propõe aprofundar nos textos que a compõem. Ao expor o cotidiano das periferias atrelando-o aos sujeitos – mulheres especialmente – que nelas habitam, que personificam esse cotidiano, a escritora manifesta seu desejo de humanizar o território geográfico e expor como este, a partir das condições que oferece, afeta a vida e molda as subjetividades de seus sujeitos, a exemplo do texto “Rascunho de Amaro”, primeiro conto de *Perifobia*:

Acordei e ele estava em minha cama. Chovia. Ouvi o barulho dos pingos e acompanhei a mancha úmida se alastrando pelas telhas e paredes de bloco sem reboco. Levantei e coloquei um balde perto da mesa, onde uma goteira trabalhava com eficiência. Pus água no fogo pra fazer café, cheguei perto da janela, acendi um cigarro e fiquei espiando a enxurrada barrenta correr morro abaixo. Pouca gente na rua. Dona Zezé arrastava o neto. O menino, miúdo demais para a idade, ia para a escola e usava um uniforme onde cabiam dois dele. Ela improvisou uma espécie de capa de chuva com um saco de lixo e colocou sacolas plásticas em volta dos sapatos do pequeno, mas seus próprios pés estavam desprotegidos, calçados nuns chinelos velhos com uma correia de cada cor e iam escorregando ladeira a fora. Levava um guarda-chuva remendado e equilibrava o cachimbo na boca. A mãe do garoto foi assassinada com três tiros no peito, numa tarde de domingo. Invadiram o barraco e executaram a infeliz na frente da família. O pai dos guris também morreu baleado, só que numa correria. Deixaram outras três crianças na conta de Dona Zezé, uma menina e mais dois moleques. Um dos garotos foi apreendido. A mocinha juntou os trapos com um homem mais velho e aos quinze anos já tem dois bacuris. Sobrou o Didi, que é bem ajuizado e arrumou bico na padaria Caravela a troco de pão amanhecido e das caixinhas dos fregueses e o caçula, que ela estava levando para o colégio. Ele é surdo-mudo. Dona Zezé, magra como um bacalhau, sofre com uma tosse interminável. (Guerra, 2018, p. 15-16)

O trecho que inicia o conto traz a voz de uma mulher negra, diarista que, cansada das humilhações e desmandos de sua patroa, falta ao serviço para ficar entregue ao amor e, num ato de fugir do incômodo provocado pela chuva que desafiava a estrutura e o conforto de sua residência, inicia seu dia com hábitos pessoais

e comuns, a princípio, mas que, no texto, servem a um propósito de enunciação comprometido com uma reflexão sobre a realidade de quem vive nas periferias e os atravessamentos por ela provocados. Neste conto, em específico, uma realidade de carências e violências que destrutura e, ao mesmo tempo, reorganiza relações familiares, como no trecho exposto, mas que para além do contexto socioeconômico de pobreza que permeia essas relações, traz um enfoque reflexivo para uma personagem em particular: Dona Zezé, esteio de uma família destruída pela violência. Uma mais velha que se vê na obrigação de acolher e cuidar dos netos quando deveria ser a sua vez de receber cuidados e que se vê física e emocionalmente afetada pela condição de arrimo que não simplesmente o destino, mas uma realidade de agruras lhe impõe.

Esta, como outras passagens deste conto de abertura da obra, evidencia o desejo da autora de marcar a compreensão do espaço periférico e de suas populações pelo aspecto da humanização. Há, de fato, uma preocupação com a reflexão do contexto sociopolítico, tão marcante na literatura dita periférica ou marginal que abraça as tessituras de Lília Guerra, mas não dissociada do sujeito, da sua história concebida também por influência desse contexto e mesmo de suas reações à opressão, como se observa com o avanço da narrativa no conto:

Coei café e tomei um gole. Arrisquei uma olhada no espelho, desafiando o velho receio de encarar a imagem do outro lado. Me achei bonita. Era só um pedaço de espelho, um caco que mal refletia o rosto inteiro. Dei o cano no serviço em plena segunda-feira. Puta que pariu! Sensação boa. O pau quebrando lá fora e eu, encantada. Só de pensar na cara da dona Celeste, que eu apelidei de Cepeste dá bem pra imaginar por que motivo [...] fulminando a pia cheia de louça e a bagunça do fim de semana por arrumar, arrepiei. Mulher folgada. No meu dia de faxina não lava um copo. Eu fico de cara feia, mas fazer o quê? Lavar a louça não é minha obrigação, a não ser que for combinado por fora, mas ela dá uma de desentendida. E com a ninharia que me paga se faz de vítima. Dinheiro chorado. Ela lamenta tanto toda vez que vai fazer o acerto, pechincha pra cobrir a condução, diz que não sabe até quando vai poder arcar com essa despesa e que só não me dispensa por pena. Só se for de estragar as unhas. (Guerra, 2018, p. 17)

Para além do protagonismo e da autoestima potencializada pela autonomia de se dar um dia de folga, tem destaque, no trecho, a ressignificação da postura de uma empregada doméstica, personagem socialmente subalternizada, que na literatura tradicional é comumente retratada de forma silenciada e subserviente, mas que, na narrativa de Lília Guerra, ganha voz e altivez para denunciar e reagir às explorações

que sofre, o que fica mais evidente no diálogo em que comunica à patroa seu desligamento após o chique que esta dá por ela ter faltado ao dia de serviço:

— Ah! Que bom! A senhora chegou.

— O que foi? Quer alguma coisa?

— Só avisar que vou embora.

— Como assim? Não estou entendendo.

— Não quero mais trabalhar para a senhora.

Ela ficou ainda mais branca e os olhos pareciam que iam saltar da cara.

— Ah, não quer mais? Bom não posso fazer nada. Assim que terminar o serviço, sinta-se à vontade, pago a diária de hoje.

— A senhora não entendeu. Vou embora agora. Fique com a diária. Vou me trocar e estou de saída.

— E essa bagunça? E o chão? Quem vai secar o chão?

— A senhora, eu suponho. Eu é que não vou.

— Você está brincando. Não pode fazer isso.

— Quero ver quem vai me impedir. (Guerra, 2018, p. 24-25)

Pode-se dizer que o diálogo extrapola as linhas da ficção, manifestando um reve de que não se atém apenas à personagem do conto, mas, ao contrário, abarca toda uma categoria de trabalhadoras que através dela está representada. A autora já afirmou que a sua escrita está a serviço da visibilização das/dos que estão à margem e da manifestação do inconformismo com a realidade desigual que experimentam em que a própria Lília não escapa enquanto mulher periférica, hoje, funcionária pública, mas concebida, criada e iniciada profissionalmente em “casa de patrão” como ela mesma diz.

Sobre essa intrínseca relação entre o autor e sua escrita, na literatura periférica, aliás, o pesquisador Paulo Roberto Tonani Patrocínio, em sua tese de doutorado intitulada *Escritos à margem: a presença de escritores de periferia na cena literária contemporânea*, traz reflexão bastante interessante ao salientar que a relevância da análise crítica da literatura produzida por autoras/es periféricas/os não deve se concentrar apenas nos aspectos sociopolítico e cultural. Na concepção do autor, “estabelecer o viés sociológico como principal ferramenta de análise impede a realização de uma leitura do aparato literário utilizado por estes autores, preterindo uma compreensão do discurso que é veiculado nas obras” (Patrocínio, 2010, p. 37). Não que necessariamente o viés sociológico seja um equívoco, mas a crítica não deve abandonar um exame do discurso que seja capaz, sim, de possibilitar a compreensão destas/es autoras/es como porta-vozes de outras vozes silenciadas, mas também, de compreendê-los como sujeitos da enunciação. O que, mais

explicitamente, significaria buscar ou propor novas formas de análise que coloquem em relevo as particularidades desses textos, observando a tênue fronteira entre ficção e testemunho de uma condição de vida marginal, e as relações que este ato de escrita mantém com os espaços periféricos (Patrocínio, 2010).

Essa relação entre ficção e testemunho, de fato, é perceptível na literatura de Lília Guerra como a mesma já relatou em entrevistas sobre a necessidade de lançar mão de suas próprias experiências na composição de personagens e diálogos que integram seus contos e romances para partilhar não apenas situações comuns entre os que vivem à margem, mas também, para, através da sua escrita, ajudar ou responder a quem for preciso. Soma-se a esse intento, o desejo de construir um projeto literário que tem como centro um universo periférico marcado não apenas pela presença das mulheres, que o ocupa com seus corpos, mas com suas subjetividades principalmente, tal qual se observa em *Rua do Larguinho e outros descaminhos*. Uma rua em que algumas personagens femininas extrapolam os limites da trama e ganham um espaço próprio, particular para que sejam suas histórias conhecidas com mais profundidade. Enquanto espaço geográfico, a Rua do Larguinho é um local cheio de vida e Lília cuida de apresentá-lo de forma um pouco diferente de como faz em *Perifobia*: num posfácio simples, dando a conhecer à/ao leitora/or, o significado que tem essa rua para si e o lugar que ocupa em suas memórias que a tornaram ficção:

A Rua do Larguinho existe. Dentro da cidade de São Paulo. Ouvi dizer que a rotatória (a vizinhança é que a apelidou de Larguinho) é que deixou de existir. As pessoas que vivem neste livro não são, exatamente, as que moravam na tal rua, nos idos mil novecentos e oitenta, quando eu passava férias e finais de semana hospedada numa casa que ainda resiste, alicerçada naquele pedaço de mundo. Mas quando comecei a imaginar as histórias, eu via nitidamente os personagens. Brincando, correndo, conversando nos portões, varrendo as calçadas ... daquela rua. Ouvi muito samba enquanto tudo se desenrolava. Muita música. Escolhi somente canções interpretadas por mulheres para embalar os contos entremeados à história central, mas confesso que para homenagear todas as cantoras e compositoras que são para mim como guias, mais escritos terão que nascer. (Guerra, 2021, p. 414)

Em comum com o texto de apresentação de *Perifobia*, estão as lembranças de um cotidiano periférico e a marca de um tempo, “os idos de mil novecentos e oitenta”, que remetem à infância de Lília e parecem ser, de fato, significativos na vida da autora. Nas linhas de *Rua do Larguinho e outros descaminhos* esse tempo percorre vários capítulos a partir do primeiro: 1984, mas que dedicado, principalmente, a

apresentar as personagens centrais do texto naquele espaço e as histórias e angústias que, ali, se desenrolarão desde a infância, recebe um título bastante sugestivo: “Ruas são como digitais”. De fato, o Larguinho é a marca de sua gente e vice-versa.

— Acho que os moleques estão jogando, Pití. Vamos lá espiar. A gente passa do outro lado.

Melhor não, Bebete. Meu cabelo tá feio. Não quero que me vejam assim. Outro dia, me chamaram de vassoura.

— Quem foi o baixo? O vadio? Foi Lindinho? Com aquele cabelo de chapéu? E você nem deu uma resposta das boas?

— Fiquei chateada na hora. Meu olho encheu de lágrima. O Larguinho tava cheio, todo mundo ficou dando risada. Depois, quando cheguei em casa, pensei num monte de resposta ferrada que eu podia ter dado pra ele. Mó raiva.

[...]

— Eu sei que você gosta do Lindinho, Bebete! Mas ele gosta da Soraia, da casa bonita lá do fim da rua. Já reparei que preferem as meninas brancas, sabe?

— Não gosto do Lindinho coisa nenhuma. Sou a fim de um cara lá da escola. Mas se gostar também? Cê acha que a Soraia vai querer alguma coisa com ele? Ela além de branca, é rica. Lindinho é preto e pobre.

[...]

— Bebete.

— Quê?

— A gente também é pobre e preta, né?

— Ai você é besta, Pití! Pelo amor de Deus, cala essa matraca! Vamos dar uma volta no quarteirão. (Guerra, 2021, p. 16-17)

O diálogo entre as amigas-irmãs Pití e Bebete, ainda na puberdade, anuncia relações a serem estabelecidas ao longo da trama que trarão, também, experiências que enfrentarão enquanto meninas pretas e periféricas, tais como racismo, gravidez precoce, aborto, abandono, machismo, estupro, solidão e tantas outras, que para além da realidade adversa vivenciada nas periferias, destacam também o afeto e a solidariedade entre elas e entre os que dividem uma vida de dificuldades nestes lugares. Há uma rede de apoio que se forma a partir do convívio próximo em que se acolhem os mais fragilizados econômica e emocionalmente, a exemplo de Bebete, acolhida pela família de Pití ao se ver sozinha com uma filha pequena para criar.

Todos os dramas e alegrias dos sujeitos periféricos estão, de alguma forma, misturados à rotina do lugar onde vivem. Há uma nítida intenção de não descrevê-lo dissociado de sua gente. Esse entrelace é uma das tônicas da escrita de Lília Guerra nas obras sob análise neste estudo, a exemplo do conto “Dinorá”, um dos que entrecortam o romance *Rua do Larguinho e outros descaminhos*:

Dinorá levou sua vidazinha serena de solteira, até o bendito instante em que apareceu Everardo. Ninguém sabe explicar muito bem de que buraco ele saiu. Forte e de riso largo, branco, quase louro. Parece que Dirceu Bolão cedeu o quintal pra uma noitada de baralho e que Everardo era convidado de outro convidado. Forraram a mesa capenga e carcomida com um pedaço de cetim mofado. Improvisaram banquinhos com latas velhas de tinta. Arrecadaram bebedices e tira-gostos catingentos. Gritaria, discussões, gargalhadas. As crianças rodeavam. Subtraíam nacos de fiambre, azeitonas e ovos de codorna espetados em palitos. Espiavam as partidas, imitavam as expressões invocadas ou pensativas dos jogadores. Dinorá abominava essas noitadas. Quando sabia delas com antecedência, pedia permissão para pernoitar na casa dos patrões. Mas naquela ocasião, o campeonato foi combinado de última hora. Dinorá chegou do trabalho um pouco mais tarde do que de costume. Vinha do centro da cidade, carregando sacolinhas. Em dia de pagamento, gostava de perambular e adquirir bugigangas. Se aborreceu ao encontrar a reunião. Não reparou em Everardo. Mas ele reparou nela. Ajeitadinha, apesar de magricela. Dinorá abriu a porta de seu cômodo pintado de azul, um capricho em meio aos ninhos de pombo crus e mal-acabados, construídos pelos irmãos. (Guerra, 2021, p. 74-75)

Os hábitos de lazer na periferia são descritos em sua simplicidade, ausência de requinte, assim como as construções aglomeradas e inacabadas que ajudam a compor o cenário de uma vida erguida às margens do centro, apartada das regiões elitizadas, cujo acesso, muitas vezes, se limita à busca de subsistência. Nesta cena de práticas de lazer corriqueiras do cotidiano marginal, entra Dinorá, uma mulher negra de pele clara, que trabalha como babá no centro da cidade e odeia o lugar onde vive. De pouca mistura ou conversa, vive só, em seu cômodo no quintal da família, com hábitos comedidos e ressentida da sua negritude, que busca de todo jeito ocultar: “Não saí preta retinta, ai, ai. Sou morena. Moreninha.” (Guerra, 2021, p. 76). Não se constrange em negar a cor, mas também sua cultura e a de seus ancestrais, pois “dizia ser mania de preto frequentar candomblé” (Guerra, 2021, p. 76). Frequentadora de missas, sonhava em se casar na igreja com um homem branco ou morreria solteira: “O cabo de vassoura? Irmã do Bolão. Trabalha na casa de uns ricos e é muito besta. Diz que não é preta, imagine! Quem sabe pra você essa convencida dá colher” (Guerra, 2021, p. 77). Com Everardo, Dinorá realiza seu projeto. Casa-se com um branco que se revela um gatuno explorador, mentiroso. Abandonada e solitária, se vê “punida” por sua arrogância, mas principalmente por sua atitude de autonegação.

Com Dinorá, como faz com outras personagens femininas deste romance, Lília expõe o impacto emocional decorrente do racismo elaborado pelo sistema

colonial-escravista, que inferiorizou o negro por meio de estereótipos e outras estratégias hierarquizantes de dominação, a exemplo das políticas eugenistas e as teorias propagadas pelo racismo científico em voga no século XIX. Compreende-se melhor esse processo com a obra *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra* (1999) em que o estudioso Kabengele Munanga aborda o conceito da mestiçagem traçando, especialmente, sua evolução no pensamento brasileiro e suas implicações nas relações raciais do país. A partir dos grandes pensadores brasileiros dedicados ao estudo da identidade nacional do século XIX ao século XX, eclodindo com o mito da democracia racial enquanto ideologia ainda atuante no escamoteio do racismo estrutural, Munanga aponta, para além dos equívocos e até discordâncias entre pensadores da época, a afeição psíquica como um êxito compensatório do fracasso das políticas de branqueamento da sociedade. De acordo com o pesquisador, esse ideal foi inculcado através de mecanismos psicológicos, tornando-se intacto no inconsciente coletivo brasileiro, principalmente de grupos étnico-raciais como negros e mestiços. Um ideal que “prejudica qualquer busca de identidade baseada na ‘negritude’ e na ‘mestiçagem’, já que todos sonham ingressar um dia na identidade branca, por julgarem-na superior” (Munanga, 1999, p. 16).

Na conclusão deste seu estudo, Munanga traz um levantamento muito interessante feito pelo historiador Clóvis Moura, após o censo de 1980, que identifica mais de 130 expressões atenuadoras de marcas fenotípicas da negritude em pessoas negras e mestiças, como “acastanhada”, “morena”, “morena bem chegada”, “morena escura”, “escurinha”, “marrom”, “puxa-para-branca”, “branca melada”, “jambo”, “canela”, “bronzada” e tantas outras que caracterizam um *by passing*, um desejo de negros e mestiços se afastarem o quanto podem de uma identidade racial propagada como inferior e incivilizada. Essa mesma postura identificada na personagem Dinorá, na obra de Lília Guerra, revela, segundo Munanga (1999), uma adesão da população em geral ao ideal de branqueamento e ao mito da democracia racial, que através de uma ilusão cromática, justificam a superioridade do branco, do dominador.

A obsessão da personagem por se relacionar com homens brancos, por exemplo, pode ser compreendida como um projeto atrelado a esse ideal de branqueamento e alcance da superioridade em que, aqui, recorreremos novamente à obra da psicanalista Neusa Santos Souza, *Tornar-se negro* (2021) para melhor entender, dentro de um contexto racial, esse posicionamento também de muitas mulheres negras como neste relato:

Minha avó, ela diz que quer se casar de novo. ‘Casar com um francês para clarear a família’. Quando a gente [as netas] está namorando, ela pergunta se é preto ou branco. Diz que tem que clarear a família. O clarear não é só questão de pele, porque o negro é símbolo da miséria, de fome. De repente, clarear é também a ascensão econômica e social. Se for um cara negro que tenha condição econômica e social boa, tudo bem [...] o preto para ser aceito como possível integrante da família tem que ter curso superior. Se for um branco, não precisa. Principalmente em relação a nós – filhos do único filho dela que ascendeu – tem muita expectativa. Nós somos os filhos do professor... (Souza, 2021, p. 67)

De acordo com a psicanalista, esse desdobramento do projeto de ascensão que tem por estratégia o embranquecimento ou a mestiçagem se concretiza, inicialmente, no contexto familiar. Este é o primeiro lugar em que a ação constituinte do ideal de ego, ou seja, de se tornar branco, se desenrola. É aí que se cuida de arar o caminho a ser percorrido antes mesmo que o negro, ainda não sujeito, construa o seu projeto de chegar lá. Depois, é a vida de rua, a escola, o trabalho, os espaços de lazer, ao que Neuza Santos diz ser, nesses espaços segundos, plenos de experiências novas, que o desejo de se tornar branco – cujas vigas mestras já foram erigidas – encontra ocasião de se reforçar (Souza, 2021).

Em comum com Neusa Santos, que em seu estudo mostra o fracasso desse projeto de famílias negras no que tange especialmente às tensões psíquicas, uma vez que tornar-se o outro é impossível, Lília Guerra o mostra também através do abandono vivido por sua personagem Dinorá, que vê seu sonho de se destacar ou de ascender socialmente através de uma relação conjugal com um homem branco, se despedaçar. Muito perspicaz, Lília propõe a reorientação de um pensamento ainda predominante no imaginário de pessoas negras não conscientes das origens de sua subalternidade social como do próprio sentimento de autonegação.

Há muitos elementos provocativos a serem destacados neste conto como em outros dedicados a uma apresentação mais particularizada das personagens nas duas obras, sobretudo, as femininas. No próprio escopo das relações raciais, há diversas questões postas em relevo pela autora através da vida e dos sentimentos dessas personagens. Neste momento, entretanto, importa nos atermos também à apresentação do ambiente periférico e à estratégia de humanizá-lo junto às personagens como num desejo de ressignificar, de lançar uma outra percepção sobre este espaço. Percebe-se uma intenção de evidenciá-lo não como parte, mas como o próprio cotidiano das pessoas que nele vivem e, para isso, Lília opta por protagonizá-lo, também, algumas vezes, como o faz no conto “Uma rua no passado” da antologia *Perifobia*.

Uma rua quase curta, em pico de morro. Uma ponta dava numa praça adoentada. Cardos, pedregulhos, solidão. A outra ponta desembocava numa avenida que morria de velha. Menisco desgastado, articulações rompidas. Mas havia um atalho. Um escadão de seixo lodoso, tomado de capim-menino e de flores travessas, que alcançava a rua pela metade. O sol nunca o considerava. Nas fachadas das casas, pintura descascada, portões enferrujados, muros baixos. Era silenciosa e deserta agora, mas fora habitada e musical, coalhada de mulheres defendendo filhos nas brigas de quadrado. Ao meio-dia, era repleta de aromas. Carne de panela, arroz, feijão, torresminho... de tarde, cheirava a café e canja fervendo a todo vapor. Em noite de verão, as crianças reinavam até bem tarde. A mulherada punha as cadeiras na calçada e a prosa em dia. Os homens discutiam futebol entre tragadas nos cigarros marcantes e goladas em qualquer aperitivo. Falavam alto, gesticulavam, riam de maneira descomposta apesar dos dentes em falta, livre e de vocabulário reles, braços à mostra, vestidos em regatas, calçando chinelas. (Guerra, 2018, p. 259-260)

O conto é narrado por uma personagem que retorna à rua onde viveu sua infância e mocidade e que, tomada por um sentimento de nostalgia, recorda os tempos em que o local respirava vida marcado que era por uma rotina simples dos que ali viviam sós ou com suas famílias. Das brincadeiras infantis naquela rua, passando pelas fases de namoro, às relações matrimoniais firmadas, a personagem vai relembrando e descrevendo um pedaço de mundo muito particular, mas também comum a tantos outros nas áreas urbanas ou rurais que abrigam pessoas simples, cujos compromissos e ambições se encerram no conforto imediato de suas famílias e de si próprias.

Mas a rua, antes cheia de vida, vai esvaziando, emudecendo com a partida dos recém-casados e dos aposentados, quando não vivos, já falecidos. E todo esse silêncio melancólico instalado naquele pedaço de mundo vai sendo descrito de forma personificada pela personagem como se quisesse aproximá-lo de um desgaste que sofrem todos com o tempo. Uma rua que faz elo com uma “praça adoentada” e com uma avenida “que morre de velha” com seu “menisco desgastado” e “articulações rompidas”; uma rua que resiste ao abandono refletido nas fachadas descuidadas e na vegetação não aparada. A ausência de vida leva a uma condição quase extinta de um lugar que recobra o viço nas recordações da personagem. Revela também uma linda estratégia da escritora Lília Guerra ao lançar mão do recurso da personificação para mostrar a relação quase simbiótica que há entre um lugar e aqueles que o preenchem com suas vivências, com suas histórias, com suas vidas.

A/s periferia/s na literatura de Lília Guerra não são reduzidas a meras delimitações geográficas relegadas à desimportância e às práticas opressoras que

acometem seus sujeitos. Existe, sim, uma preocupação em denunciá-las como, de fato, é papel assumido por muitas/os autoras/es periféricas/os que conhecem bem sua realidade. Mas há, na literatura de Lília Guerra, uma periferia que se mostra singular por seu aspecto mais humano, mais entrelaçado a sua gente. A vida, as particularidades das personagens são enoveladas à essência do lugar. Suas subjetividades são por ela atravessadas, seja pelas múltiplas carências, pelas adversidades ou pela vida simples que se tem, que pode ou não ser uma escolha. Sobre isso, Lília nos faz pensar. Há personagens bem acomodados em sua realidade periférica, há alguns desejosos de mudança e outros indiferentes a essa perspectiva, tamanha ausência de dignidade que experimentam.

Nas inúmeras histórias que tece, através de suas personagens femininas, especialmente, em *Rua do Larguinho e outros descaminhos* e *Perifobia*, Lília Guerra torna o território periférico personagem também. Tão protagonista quanto as/os que lhe dão vida, como o samba na quadra, no largo, as reuniões de jogo entre amigos, a conversa na calçada, na praça, os desabafos no transporte público. Todas as relações particulares e comunitárias bem como as experiências que, ali, se estabelecem, advêm, não meramente, de um ambiente marginal ou de sujeitos marginalizados, “desprovidos” de cultura, mas de um modo de viver constituído a partir de experiências coletivas que atravessam cada uma/um de forma singular. Singularidade que se reflete nos pensamentos, nos sentimentos, nas escolhas, na subjetividade de uma gente que Lília cuida de mostrar tão bem através das histórias de suas personagens.

Considerações finais

Por ser este artigo um recorte da pesquisa em andamento “A subjetivação de mulheres negras e periféricas em *Rua do Larguinho e outros descaminhos* e *Perifobia* de Lília Guerra”, buscou-se basicamente visibilizar a autora das obras, em análise, que vem ganhando notoriedade no circuito literário, mas que, no ambiente acadêmico, suas produções ainda reúnem baixa fortuna crítica.

Enquanto uma autora que figura o rol das escritoras negras brasileiras contemporâneas, Lília Guerra tem a periferia como tema central de suas produções, porém, não desarticulada da subjetivação dos sujeitos que nela vivem. Nesse processo de subjetivação, as mulheres ganham destaque, o que nos permite pensar que para além da intenção de desconstruir a imagem negativa que, normalmente e de forma generalizada, se atribui ao território periférico como àquelas/es que o habitam, a escritora reafirma o projeto da autoria feminina negra contemporânea

no Brasil de humanizar e (des)silenciar as mulheres negras numa contraposição à literatura consagrada, que tradicionalmente as retratou/retrata de forma inferiorizada, ou seja, objetificadas, silenciadas quando não apagadas. Uma desumanização que comunga com o racismo advindo do período escravocrata.

Assumindo um contradiscurso, Lília dá voz e protagonismo às mulheres que ocupam as periferias que retrata em suas obras e, ao humanizar esse espaço físico-social, a autora também o faz com essas mulheres que movimentam o lugar e a trama com suas subjetividades atravessadas pela marginalização que sofrem, pelas experiências originadas na relação com o local onde vivem e com as pessoas com as quais convivem. Angústia, decepção, solidão, dor, ressentimento, conflito, amizade, cumplicidade, oportunismo inúmeros são os sentimentos e comportamentos que surgem misturados quando se mergulha fundo na interioridade das personagens femininas que, no caminhar da pesquisa, vem revelando uma humanidade não passível de julgamentos. Tal qual a subjetivação moldada pela relação dessas mulheres com o território e o próprio cotidiano que dinamizam, o estudo adentrará no campo de suas afetividades, pois uma pesquisa que se dispõe a tratar da subjetividade feminina negra e periférica não pode ignorar o tema das experiências amorosas que, na literatura liliana, é ficcionalizado em inúmeras camadas e problematizando o romantismo tradicional. Seu compromisso com a reafirmação de uma literatura que dá voz a mulheres tradicionalmente invisibilizadas, como as negras e periféricas, unido a uma escrita singular, marcada por entrelaces de narrativas, de experiências de personagens representativos de sujeitos e lugares que ela conhece tão bem, pela desconstrução das fronteiras de gênero textual, compõem uma produção que muito tem a contribuir aos amantes da boa literatura e também à crítica literária.

REFERÊNCIAS

- ALVES, M. *Brasil autorrevelado: Literatura Brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.
- ASCENÇÃO, A.; GUERRA, L. Servidora Pública, escritora da nação: Lília Guerra retrata a periferia de São Paulo. *Folha do Servidor*, São Paulo, 30 out. 2023. Disponível em: <https://www.afpesp.org.br/fo-lha-do-servidor/servidor-publico/servidora-publica-escritora-da-nacao-lilia-guerra-retrata-a-periferia-de-sp>. Acesso em: 13 nov. 2025.
- BILGE, S.; COLLINS, P. H. *Interseccionalidade*. São Paulo: Boitempo, 2021.
- CARNEIRO, A. S. *A Construção do outro como não ser como fundamento do ser*. São Paulo: Zahar, 2023.
- FIGUEIREDO, E. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre: Zouk, 2020.

GUERRA, L. *Perifobia*. São Paulo: Editora Patuá, 2018.

GUERRA, L. *Rua do Larguinho e outros descaminhos*. São Paulo: Editora Patuá, 2021.

MUNANGA, K. *Rediscutindo a mestiçagem*: identidade nacional versus identidade negra. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

PATROCÍNIO, P. R. T. *Escritos à Margem*. A presença de autores de periferia na cena literária brasileira. Rio de Janeiro: 7 Letras/Faperj, 2013.

SILVA, A. F.; GUERRA, L. O céu de Lília Guerra. *Quatro Cinco Um*, 01 de nov. 2023. Disponível em: <https://www.quatrocinco.com.br/br/entrevistas/literatura-negra/o-ceu-de-lilia-guerra>. Acesso em: 10 nov. 2025.

SOUZA, F. S. Mulheres negras escritoras. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 20, p. 19-39, 2017.

SOUZA, N. S. *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

ZIN, R. B. Literatura e afrodescendência no Brasil: condições e possibilidades de emergência de um novo campo de estudos. *Caderno Seminal Digital*, Rio de Janeiro, v. 29, jan./jun. 2018. e-ISSN 1806-9142.

Recebido em: 30/09/2025

Aceito em: 10/11/2025



Os mistérios dos rituais tradicionais na literatura moçambicana: uma análise a partir da narrativa *Mulungu*, de Adelino Timóteo

The Mysteries of Traditional Rituals in Mozambican Literature: An Analysis Based on the Narrative *Mulungu*, by Adelino Timóteo

Amosse Jorge Gelo

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

amossejorgegelo28@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4868-7609>

Tércia Costa Valverde

Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS)

tecaverde05@outlook.com

<https://orcid.org/0000-0003-3494-7043>

RESUMO: Este artigo analisa os mistérios ritualísticos africanos a partir da narrativa *Mulungu* (2007), do escritor moçambicano contemporâneo Adelino Timóteo, com o intuito de evidenciar a riqueza e diversidade cultural e da identidade das comunidades moçambicanas na medida em que se procura desconstruir a visão homogeneizada sobre a África. Nesse percurso, através da análise crítica da referida narrativa, exploram-se diversos ritos como os de fertilidade, iniciação, purificação e celebração, destacando a sua importância na configuração da vida social, da ancestralidade, das relações de poder e da corporalidade. A obra explora múltiplos significados simbólicos e culturais que o corpo carrega durante os atos performáticos dos rituais e se configura como um espaço de compreensão crítica da literatura moçambicana e das práticas ritualísticas africanas.

PALAVRAS-CHAVE: Adelino Timóteo; *Mulungu*; ancestralidade; espiritualidade; literatura moçambicana.

ABSTRACT: This article analyzes African ritualistic mysteries based on the narrative *Mulungu* (2007), by the contemporary Mozambican writer Adelino Timóteo, aiming to highlight the richness and cultural diversity and identity of Mozambican communities while seeking to deconstruct homogenized views of Africa. In this process, through a critical analysis of the aforementioned narrative, various rites are explored, such as those of fertility, initiation, purification, and celebration, highlighting their importance in shaping social life, ancestry, power relations, and corporeality. The work explores the multiple symbolic and cultural meanings that the body carries during the performative

acts of the rituals and constitutes a space for critical understanding of Mozambican literature and African ritualistic practices.

KEYWORDS: Adelino Timóteo; Mulungu; ancestry; spirituality; Mozambican literature.

Introdução

Como parte do trabalho de estudantes e pesquisadores no Brasil, tem sido frequente o debate acerca da desconstrução da visão homogeneizada que se tem sobre a África. Algumas perguntas feitas a estudantes africanos são frequentes no dia a dia, tais como: *tu falas africano? É verdade que na África morrem de fome?* A concepção generalizada que se tem é que se trata de um lugar completamente marcado por misérias, onde existe apenas uma única língua e cultura. Esta reflexão propõe demonstrar que, ao investigar o universo ritualístico africano, em particular, moçambicano, com base na narrativa de Adelino Timóteo, deve-se ter em conta que os rituais são abordados de diferentes maneiras nas comunidades, pese embora haver aspectos que convirjam nas abordagens.

Conforme explica Pacheco (2008, p. 9), “é necessário que olhemos o continente africano com outros olhos, não com a visão com a qual nos acostumamos”. A percepção que se tem, na maioria dos lugares do mundo, é de uma África apenas de fome e pobreza, de animais selvagens e ferozes. No seu livro *Pensatempos* (2005), o escritor moçambicano Mia Couto aborda a questão da diversidade cultural, esclarecendo que

África não pode ser reduzida a uma entidade simples, fácil de entender. O nosso continente é feito de profunda diversidade e de complexas mestiçagens. Longas e irreversíveis misturas de culturas moldaram um mosaico de diferenças que são um dos mais valiosos patrimônios do nosso continente (Couto, 2005, p. 19).

Esta visão reflete um estereótipo comum enfrentado por estudantes africanos na diáspora, o que impõe o desafio constante de sua desconstrução, sendo justamente os meios de comunicação, filmes e literaturas ocidentais responsáveis pelo enraizamento desta visão limitada e superficial do continente africano. Nesta perspectiva, “a África tem o dever de afirmar a autenticidade de seu passado, não em virtude da imagem criada pelos observadores estrangeiros, mas em virtude da verdade daquilo que foi vivido, experimentado e expresso por ela mesma” (Mveng, 1971, p. 17 *apud* Pacheco, 2008, p. 18). A inviabilização da realidade africana reduz o continente a uma imagem de miséria ou selvageria. É importante, enquanto pesquisadores, a responsabilidade de reconstruir essa

visão que se tem acerca das tradições, hábitos, costumes, valores, princípios e a História que compõem o continente.

Na perspectiva de Manuel e Matandire (2022, p. 241), “o homem como membro integrante de uma determinada sociedade possui as suas crenças, hábitos e costumes, pelo que esses elementos passam a ser um instrumento de sua identidade”. As religiões tradicionais africanas representam um conjunto de crenças e práticas que têm raízes profundas na História e cultura dos povos africanos. Por mais que existam distinções na maneira de realização e expressão dos rituais entre diversas regiões, há uma unidade que caracteriza pontos em comum entre as comunidades na África. De acordo com Altuna (2014, p. 365):

Embora as manifestações desta religião tradicional e algumas crenças variem de uma zona cultural a outra e até de um grupo a outro, pode falar-se com exatidão da Religião Tradicional Africana. A unidade de crenças, o substrato fundamental, o significado e finalidade dos cultos, ritos e símbolos e a homogeneidade de aspirações mostram-se idênticos em toda África bantu. Os seus traços essenciais são comuns e os acidentes não rompem a unidade básica.

Diante dessas variações que Altuna faz questão de esclarecer, percebe-se que, ao estabelecer união entre as tradições, cria-se uma perspectiva mais integrada sobre a espiritualidade africana, enfatizando a importância de elementos como a ligação com os ancestrais, os espíritos e a natureza¹. Não existe dissociação entre os espíritos e a natureza, tanto que

os povos bantos, em sua diversidade, atribuíam importância variada a esses espíritos da natureza. Em alguns casos eles eram vistos como intermediários entre a divindade suprema e os homens, sendo por isso alvo de invocações, oferendas e sacrifícios (Daibert, 2015, p. 12).

Nas comunidades rurais, onde as tradições ainda continuam sendo preservadas fortemente, “[...] a vida é diretamente inspirada pela terra, pelas árvores, montanhas e rios. Assim, o relacionamento entre o homem e a natureza é traduzido na construção da comunidade e das relações entre as pessoas” (Somé, 2003, p. 16). Nas religiões tradicionais africanas, os rituais encontram similaridade na

¹ É importante frisar que na cosmologia africana a realidade se configura em um fluxo vital contínuo e interdependente entre o mundo visível e invisível. Nesse sentido, os ancestrais (guardiões da memória e da ética), os espíritos (manifestações da energia vital), e a natureza (o corpo físico do sagrado) não são categorias separadas, mas partes de um todo orgânico. A existência humana só é plena quando se estabelece harmonia com os antepassados e com o ecossistema, onde “ser” é, intrinsecamente, “pertencer” e “venerar a vida em todas as suas formas”.

presença de espíritos e da força vital presente na natureza pois, “o mundo invisível governava o mundo visível e que este último atua e se comunica com o primeiro por meio de interações estabelecidas por rituais” (Daibert, 2015, p. 13). Torna-se fundamental, em primeira instância, ter-se a noção do que seria um ritual nas comunidades africanas. Certamente, ao se fazer essa questão para pessoas de comunidades diferentes, obtêm-se respostas igualmente diferentes.

Adelino Timóteo, nascido a 3 de fevereiro de 1970, na cidade da Beira, província de Sofala, em Moçambique, é uma das vozes mais multifacetadas da literatura moçambicana contemporânea. Formado na área de docência em língua portuguesa e direito, consolidou sua carreira como jornalista, escritor e artista plástico. Sua trajetória é marcada por uma vasta produção de mais de 15 obras que atravessam gêneros como poesia, romance e contos. Timóteo é reconhecido por uma escrita que, frequentemente, explora a memória coletiva de Moçambique, o cotidiano das cidades e o misticismo africano.

Publicada em 2007, *Mulungu* é uma obra que mergulha profundamente na espiritualidade e nas raízes ancestrais. O título, que remete às palavras “Deus” e “chuva” na língua Sena – predominantemente falada nas províncias do baixo Zambeze, na região Central de Moçambique –, antecipa o tom da força divina suprema presente na narrativa. A narrativa se passa em um muralhado que se configura como uma alegoria do aprisionamento sociocultural e político de Moçambique, simbolizando a rigidez das normas patriarcais que confinam corpos e subjetividades. Esse espaço delimita o controle sobre o feminino e as hierarquias de poder, transformando a tradição em um mecanismo de vigilância e silenciamento. Por outro lado, pode-se enxergar este aspecto como uma metáfora que revela a asfixia das liberdades individuais diante de estruturas autoritárias. Tais acontecimentos são explorados no tópico subsequente.

Dimensões ritualísticas no universo literário timoteano

A renomada professora e escritora burquinense Sobonfu Somé, especializada em tópicos de espiritualidade, no seu famoso livro *O espírito da intimidade: ensinamentos ancestrais africanos sobre maneiras de se relacionar* (2003), dedica alguns parágrafos que trazem noções sobre um ritual na sua comunidade de nome Dagara. A referida autora explica que um ritual é uma cerimônia em que se busca a orientação e o acompanhamento de um espírito para as ações dos indivíduos. Os elementos desse evento ajudam a estabelecer uma conexão com o *eu* autêntico, com a comunidade e com as energias naturais que os cercam. Neste contexto, busca-se a

orientação espiritual para a identificação de obstáculos imperceptíveis à limitação humana. Esses rituais atuam como mecanismos de mediação que superam as divisões entre o sujeito e a dimensão espiritual.

Na narrativa *Mulungu* (2007), existiam tempos em que o poderoso Deus se zangava e castigava o seu povo de diferentes maneiras. Em uma dessas situações, a falta de chuva era um dos severos castigos, considerando que os habitantes do muralhado dependiam, muitas vezes, da agricultura para o seu sustento. Conforme descrevemos durante a nossa análise, em *Mulungu*, o Deus possuía controle sobre a chuva e, se lhe apetecesse, “amarrava” a chuva culminando em épocas de seca. Desta forma, “natural era, em tempos de seca, nos reinos vassalos, os habitantes organizarem m’bambas, implorando-lhe que libertasse as águas sequestradas por si, no que se depreende uma forma de castigo que impunha aos homens por isto ou aquilo” (Timóteo, 2007, p. 10). A realização de um ritual depende de vários procedimentos, no qual cada um tem sua forma particular de abordagem.

Antes de entrar em detalhes, é importante pontuar que: “o ritual começa quando se define um espaço de ritual. Pode-se delinear um espaço de ritual com cinzas, folhas ou pedras. Algumas vezes, pode-se simplesmente montar um altar” (Somé, 2003, p. 58). Os rituais de pedidos de chuva a um deus ou deuses são frequentes em todo o mundo. No caso específico do ritual descrito na obra em análise *m’bambas*, termo originário da língua Sena, é caracterizado por realizar oferendas e invocação dos espíritos da terra, da natureza, para que possam conceder a chuva. Os anciãos são os responsáveis por toda organização, em que é necessário preparar farinha de milho, em reconhecimento às colheitas anteriores, uma bebida designada *doro* e, em algumas comunidades, leva-se uma galinha para ser sacrificada, sem falar de mais alguns artefatos que podem acompanhar o ritual. Chegados no local, que, geralmente, é próximo a uma frondosa árvore, os anciãos ajoelham e batem as palmas pedindo licença aos espíritos e começam a recitar as palavras sagradas, jogando a farinha, despejando a bebida e matando a galinha enquanto alguns entoam hinos tradicionais.

Quem cresceu e habitou territórios que mantiveram certas tradições sabe muito bem da importância dos rituais para resolver situações diversas. Para além dos rituais da comunidade, existem também aqueles particulares que cada família vai realizando, como, por exemplo, cerimônias para os antepassados, celebração de uma data especial, entre outros. Segundo Macedo (2008, p. 66), “[...] as populações rurais eram mais apegadas aos rituais de fertilidade do solo, que pudessem prover a terra de chuvas, o afastamento de pestes e a conservação da prática agrícola, o

que se liga, dessa forma, às atividades que exerciam”. Em algumas regiões da África e, em particular de Moçambique, no caso da zona Norte, ainda se preservam os rituais de passagem, tanto nos rapazes quanto nas meninas, caracterizados pela passagem da fase de adolescência para a vida adulta. Nessas comunidades, a “iniciação das mulheres ocorre depois de seu primeiro ciclo menstrual [...] no caso dos homens, a iniciação é feita na puberdade, quando começam a querer ser adultos, quando os hormônios começam a aparecer” (Somé, 2003, p. 73).

No decorrer da narrativa em estudo, um certo dia, naquele muralhado, “Mulungu desonrara Mazeza após a passagem desta por *emwali*, rito de iniciação que, nestas terras, precede a vida sexual de qualquer rapariga, o que começa com o avolumar dos *matiges* – os grandes lábios, que na tradição local é uma obsessão masculina” (Timóteo, 2007, p. 14). A menina, por sinal sua filha da parte de uma das esposas, Zumbia, se tornara sua mulher por meio de um ritual de incesto conforme se observa na passagem: “fruto de um entre tantos outros incestos, Mulungu casou-se com filha própria, Mazeza, num acto que, segundo a prática, visava fortificar o seu poder” (Timóteo, 2007, p. 17). Antes de acontecer, ela passou pelos ritos de iniciação. Segundo Mucopela (2016, p. 119), “existem na sociedade macua, os ritos de iniciação feminina chamados EMWALI este termo é derivado de MWALI = (rapariga que já atingiu à puberdade)”. Trata-se de uma comunidade moçambicana localizada na província de Nampula, no norte do país. Para o referido teórico, os ritos preliminares incluem a participação das raparigas ainda não menstruadas que passam por um processo de instrução chamado *oleliwa ikano* (receber instruções) progressivamente pelas mais velhas, sobre o respeito, trabalhos domésticos, cozinhar e outras atividades. No entanto, o momento que marca verdadeiramente o começo dos ritos é quando as meninas atingem a sua primeira menstruação, marcando uma fase em que entram em choque ao confundir o ocorrido com algum tipo de enfermidade, as quais informam às suas mães. Na explicação de Mucopela (2016, p. 120),

[...] é a partir desse momento que começa o ritual da iniciação da dita rapariga. Nesta primeira fase, tudo será feito só para ela. Para o efeito, são convocadas as seguintes personalidades: a mestra principal NAMUKU MUTOKWENE = (mestra principal), com mais quatro ou cinco mestras ANAMUKU = (mestras), a madrinha (POSYE), uma anciã chamada mulher da dança MULIPA ANIVAKA= (mulher da dança), com algumas mulheres da aldeia encarregadas do ensinamento e da realização de todos os ritos [...].

Nesse período, as meninas recebem ensinamentos que consistem em orientações sobre a fisiologia da menstruação e cuidados de higiene. Incluem regras de comportamento social, como o respeito e o silêncio perante homens e idosas, além da instrução em trabalhos domésticos. Por fim, estabelecem normas de conduta matrimonial, proibindo relações sexuais durante o período do rito. Vale ressaltar que o silêncio das mulheres perante os homens cabe discussões em estudos feministas, com vista a explorar até que ponto as tradições são usadas como ferramentas de silenciamento.

Uma das práticas que se pode destacar é o avolumar dos lábios vaginais. Com base em sementes de rícino, conhecidas como *mpfuta* as anciãs ensinam as meninas a produzirem um tipo de óleo que é usado para esse processo. Essa prática faz com que as mulheres sejam desejadas pelos homens a ponto de ser uma obsessão, havendo homens que não se casam com mulheres que não passaram por esse processo. No Livro *A sociologia do corpo*, David Le Breton (2006) insere uma discussão rica sobre o papel do corpo na identidade de um povo. A noção do corpo é carregada de complexidades, dado ao fato de ser estudado em diversos campos de saberes, antropologia, biologia, psicologia, sociologia, História e, agora ainda, vamos incluir a literatura. É bastante pertinente trazer esse diálogo entre a sociologia e a literatura, para se explorar o corpo enquanto veículo social e cultural de ideias. Não se pretende definir profundamente o corpo, mas compreender como este atua diretamente na manutenção da memória coletiva. Neste contexto, “a sociologia do corpo pode esclarecer assim, sob outro ângulo, alguns modos de enfocar os diferentes objetos, da mesma forma que outras abordagens podem também se enriquecer com suas pesquisas” (Le Breton, 2006, p. 37). A antropologia e a sociologia proporcionam visões valiosas para compreendermos a corporalidade como uma construção simbólica, possibilitando a identificação de representações, fantasmas sociais, performances e obstáculos que se apresentam de forma extremamente variada, entre diversas sociedades.

Para Le Breton (2006), o corpo, moldado pelo contexto social e cultural onde o ator está inserido, é o veículo semântico que constrói a evidência da interação com o mundo: atividades perceptivas, mas também manifestação de sentimentos, cerimônias de interação, conjunto de gestos e mímicas, construção da aparência, técnicas corporais, exercícios físicos, interação com a dor e o sofrimento, entre outros aspectos. Várias tribos africanas empregam práticas de alteração corporal, como o estiramento de partes do corpo, com o objetivo de exibir beleza, *status* social ou identidade étnica.

A Tribo Mursi da Etiópia é conhecida pela utilização de discos labiais. As mulheres da tribo colocam discos de argila nos lábios, provocando uma transformação que pode ser interpretada como um emblema de beleza, fartura ou posição social. O procedimento inicia com uma incisão mínima no lábio inferior e, conforme o tempo passa, discos de maior dimensão são introduzidos. Outro exemplo é das mulheres do povo Nduu, um dos diversos grupos étnicos em Moçambique, concentrados principalmente nas províncias de Manica e Sofala, situadas no centro do país. Elas são famosas por tatuarem seus rostos e partes do corpo, tornando-se um símbolo de beleza, que atrai a atenção dos homens.

Percebe-se, portanto, que o corpo pode ser marcado social e culturalmente, através da escrita direta do coletivo na pele do indivíduo, ator da sua existência. Pode ser realizada através de remoção, deformação ou adição de marcas corporais, conforme Le Breton (2006, p. 59-60) reforça ao dizer que

essas marcas corporais preenchem funções diferentes em cada sociedade. Instrumentos de sedução, elas são ainda com maior frequência um modo ritual de afiliação ou de separação. Elas integram simbolicamente o homem no interior da comunidade, do clã, separando-o dos homens de outras comunidades ou de outros clãs e ao mesmo tempo da natureza que o cerca.

Os significados que sustentam a existência individual e a coletiva são gerados e difundidos no corpo; ele é o elo com o mundo, o lugar e o tempo onde a existência se expressa através da fisionomia singular de um personagem. O corpo, seja como emissor ou receptor de sinais culturais, gera continuamente sentidos, posicionando o indivíduo de forma ativa, em um contexto social e cultural específicos. A realidade do corpo muda de uma sociedade para outra: as representações que o definem e lhe conferem significado, os sistemas de conhecimento que procuram elucidar sua natureza, os rituais e símbolos que o situam socialmente, as proezas que pode realizar, as resistências que oferece ao mundo, são incrivelmente diversas e contraditórias.

Para além de inserir marcas diretamente no corpo, existem situações em que a beleza das mulheres manifesta-se por objetos de adornos, que são colocados em diversas partes do corpo. No muralhado timoteano, as meninas que acabavam de se tornar donzelas, as suas mães as ensinavam que deveriam usar ofícios de beleza para atraírem a atenção dos homens. Porém, Mulungu tinha o hábito de apreciá-las e oferecê-las adornos para convencê-las a serem suas esposas e, foi nessa ocasião, que ludibriou a própria filha, conforme se constata na seguinte transcrição:

Mazeza, que era dona de um corpo monumental, ostentando uns seios erectos como palmeiras, a princípio estranhou a sugestão, mas rapidamente caíra nas graças do faminto leão. Mulungu, um sabujo nestas andanças de ludibriar mulheres, desonrou-a após dispô-la de (ofertas que lhe preparara na antevéspera daquele memorável-serão: colares de missangas, capulanas, lenços de cabeça, pulseiras, «pelseiras», alianças, anéis de ouro, chinelas, uns produtos de saque e outros amealhados de negócios com os peles vermelhas do Oriente. Era o que as jovens acabadas de donzelar ambicionavam para se sentirem mulheres respeitadas e iguais às mães (Timóteo, 2007, p. 15).

Esses produtos de beleza não são simplesmente utilizados para atrair os homens. Em cerimônias e celebrações tradicionais realizadas nas comunidades moçambicanas, as mulheres se vestem com joias, miçangas e outros adereços para dançarem e cantarem durante as celebrações. Essas práticas são bastante comuns em Moçambique, especialmente na região Norte. Existem também situações em que era comum que famílias preparassem as moças, sendo forçadas a exercerem tais práticas de preparação das jovens, para que o rei pudesse escolher a mais bela, para se tornar a sua esposa.

Segundo a narrativa em análise, Mulungu era beneficiado com rituais dessa natureza, conforme se atesta na obra:

No Muralhado, as tarefas estavam rigorosamente repartidas, cabendo aos chefes tribais a responsabilidade de anualmente escolher, entre várias raparigas, as que, reunindo melhores atributos, pudessem candidatar-se a esposa de Mulungu, num festival que terminava com a eleição da concorrente mais esbelta. Portanto, ao desfile compareciam donzelas desnudadas, apenas de tanga protegendo os cobiçosos ventres e poros isentos de sombra de pecado. As mães das meninas ficavam tristes, por saber que a eventual eleita já não iria viver normalmente a sua vida. Aconteceu que uma vez uma das meninas chamadas a ser esposa de Mulungu recusou-o e, em resultado, ela apanhara reumatismo, tendo terminado paraplégica (Timóteo, 2007, p. 13).

Nesta transcrição, percebe-se como as mulheres se encontram vulneráveis e suscetíveis a serem usadas como objetos de sexualidade e de reprodução. O que chama atenção é o castigo aplicado para aquelas que ousassem se recusar a passar por tais práticas. Em certas sociedades africanas, particularmente em contextos históricos e tradicionais, ocorreram celebrações ou cerimônias que incluíam a oferta de jovens mulheres a monarcas, líderes ou figuras de poder. Desde os tempos antigos, famílias proeminentes ou líderes tribais podiam oferecer suas filhas ou jovens mulheres ao monarca local ou líder tribal, para formar alianças

políticas ou celebrar acordos de paz e prosperidade entre as várias tribos. Este processo poderia ocorrer durante celebrações grandiosas, como o *N'gonzo*, uma cerimônia tradicional de iniciação feminina que representava a mudança de fase civil. Nesses acontecimentos, a beleza, a conduta e a inocência das jovens eram elementos importantes. As mulheres eram sujeitas a rituais de purificação, performances artísticas e músicas que exaltavam a cultura, a feminilidade e a fertilidade.

Segundo Le Breton (2006, p. 29), “o corpo não é somente uma coleção de órgãos arranjados segundo leis da anatomia e da fisiologia. É, em primeiro lugar, uma estrutura simbólica, superfície de projeção passível de unir as mais variadas formas culturais”. Há que se pensar na perspectiva da variação das culturas por cada sociedade e o papel que o corpo exerce neste processo. Quando possível, a designação do corpo expressa imediatamente um fato do imaginário social. A caracterização da relação do homem com o corporal e a determinação dos elementos que compõem a carne de uma pessoa variam de uma sociedade para outra, apresentando uma variabilidade infinita.

Existe um ponto curioso que se destaca na narrativa sobre as práticas culturais de submissão por parte das mulheres. Tal como foi anteriormente explicado, a falta de passagem pelos ritos de iniciação implicaria a rejeição por parte dos homens, pois eles consideram tais mulheres despreparadas. Segundo a narrativa,

Será por este motivo que à passagem à puberdade as raparigas de todo o Império adoptariam nova postura diante dos seus homens e, a título de exemplo, pondo-se de joelhos em vénias para cumprimentarem os homens, que por sua vez se viam orgulhosos por serem do sexo masculino (Timóteo, 2007, p. 14-15).

Em Chimoio, uma cidade localizada no Centro de Moçambique, na província de Manica, é de costume ver as mulheres se ajoelharem perante os homens para saudá-los, servir refeições, receber qualquer coisa (dinheiro, sacolas, pente). Uma nora, por exemplo, que saúda os sogros de pé, é considerada muito desrespeitosa. Com isso, pretende-se dizer que esses gestos, para além de serem símbolos de submissão, carregam as marcas da identidade de um certo povo. Neste contexto, Le Breton (2006) passa a ideia de que os gestos executados, até os mais elaborados tecnicamente, incluem significação e valor. Para o autor em alusão, a gestualidade diz respeito às ações do corpo quando os atores se encontram: rituais de cumprimento ou despedida (sinal de mão, aceno de cabeça, aperto de mão, beijos no rosto, na boca, mímicas etc.), expressões faciais e corporais que acompanham a pronunciação da palavra, movimentos faciais e corporais que acompanham a

expressão verbal, mudanças na distância entre os atores, formas de tocar ou evitar contato, entre outros.

Em um texto a respeito da superioridade da mão direita citado no livro de Le Breton, Robert Hertz iniciou uma área de pesquisa sobre a simbologia e os significados vinculados às partes do corpo humano ou ao corpo humano em si, defendendo que

a mão direita, escreve, são levadas as honras, as designações lisonjeiras, as prerrogativas. Ela age, ordena, pega. Ao contrário, a mão esquerda é desprezada e reduzida ao papel de simples auxiliar: nada pega por si só; dá assistência, auxilia, aguenta” (Le Breton, 2006, p. 69).

Muito pelo contrário, uma mão esquerda, repleta de habilidades naturais e extremamente ágil, indica uma natureza oposta à ordem, uma inclinação perversa e demoníaca; qualquer pessoa canhota, segundo Hertz, é um possível feiticeiro do qual devemos suspeitar com razão. A mão direita herda as características sagradas e a mão esquerda as características profanas. Destro e canhoto não são apenas classificações funcionais, mas também representam valores éticos e morais.

Considerando essa perspectiva, em várias comunidades africanas que mantêm os valores e princípios tradicionais, se não todas, é proibido cumprimentar alguém com a mão esquerda ou usá-la para receber algo, pois isso denota desrespeito. Os lados esquerdos do corpo simbolizam o negativo, o oposto do lado direito. Cresce-se ouvindo que, quando um indivíduo está a caminhar e tropeça pelo pé esquerdo, significa que algo de errado haveria de acontecer, algum tipo de azar ou notícia triste que receberíamos, enquanto o pé direito era sinal de sorte e boas notícias. Sentir coceira na mão esquerda significava longos períodos sem dinheiro e a direita o oposto.

Outra situação corporal conflituosa é o fato de que era também comum no muralhado as mulheres enfrentarem problemas para conceber filhos, “[...] às vezes Mulungu cumpria o seu ritual exorcista. Afastava maledicências das entranhas das mulheres acossadas pela esterilidade, mas não o fazia jamais sem antes acometer-se a passar por cima delas” (Timóteo, 2007, p. 10), sem se importar se aquele seria ou não um problema biológico ou genético. Segundo Lavrador (2014, p. 103), “na sociedade africana, a esterilidade é mesmo vista como uma maldição e a mulher estéril sente-se marginalizada”. Em muitas comunidades africanas, as mulheres que passam por esses problemas recorrem a soluções tradicionais, pois associam essa condição a questões espirituais.

No desenrolar da trama, Mazeza, que era a mulher de Mulungu, que já havia muito tempo que não se envolvia intimamente com o seu marido, por este não a desejar para ficar com as suas concubinas, acredita que era um problema com origens espirituais e que precisava se libertar de tal fardo. Quando se dirigiu a feitiçeira Chanaze, na cidade dos fantasmas, teve que passar por diversos rituais. Na sessão, a feitiçeira disse a ela: “Vou-te dar uma ervazinha de cujo aroma Mulungu não gosta. Fá-lo-á ficar longe de ti. Toma banho com ela e não limpes o corpo. Até que Ele te ceda o divórcio. Enquanto isso não acontecer não terás problemas para te deitares com Mundau” (Timóteo, 2007, p. 39). Este procedimento é muito frequente nesse tipo de rituais, pois a natureza possui uma força vital forte para expulsar espíritos malignos, que possuem os corpos das pessoas trazendo prejuízos. Para concluir o procedimento, “Mazeza levantou-se da esteira onde se sentara horas a fio. Foi tomar banho com raízes da planta de somorona. Quando acabou, o corpo dela exalava um sedativo cheiro” (Timóteo, 2007, p. 40). Por ser um lugar onde as plantas, os animais, as águas dos rios, as pedras das montanhas possuem valor sagrado, Somé (2003, p. 23) confere ênfase à premissa de que a “natureza nos ajuda a ser o nosso verdadeiro ser, a passar por importantes mudanças e situações que ameaçam a vida. Traz mágica e riso”.

Afamado por ser “mulherengo”, conforme a narrativa várias vezes faz menção, certa vez, depois de se envolver sexualmente com Maroze, a mulher de Mandonando que havia sido morto pelo próprio Deus, pois queria possuir a sua esposa, Mulungu começou a sofrer por enfermidades que incluíam a perda de força, a deformação dos membros superiores e inferiores, ficando no tamanho bastante reduzido, o que, grotescamente, lhe fazia ser confundido com um recém-nascido. As causas que atestam essa enfermidade são encontradas na seguinte passagem textual:

Todavia, comentava-se no Muralhado que a causa da doença foi a de Mulungu ter ousado violar a intimidade de Maroze, que após a morte do citado marido, teria que ser submetida a um ritual chamado *pita-kufa*, mediante o qual, na tradição, um dos parentes recebe em herança o aval do finado no sentido de possuir a mulher-viúva, em claro cumprimento do desígnio ditado pelo morto (Timóteo, 2007, p. 45).

Existe um perigo eminente nas nossas tradições, quando não se observam rituais após a morte, principalmente, quando tratam de envolvimento íntimo, pois o ato sexual não é apenas uma interação física, como também espiritual, onde as forças vitais de ambas as partes se entrelaçam. De acordo com Somé (2003, p. 23), “na

aldeia, as pessoas viúvas podem casar-se novamente. Podem fazê-lo depois que os rituais de separação terminam e tiveram tempo para o luto, para sentir o vazio que a morte do parceiro deixou”. Contudo, a semelhança do nascimento onde o cordão umbilical é cortado para separar o filho da mãe, nas nossas tradições, mesmo após o término do velório e o corte ritual do cordão umbilical entre os parceiros, ainda existe uma ligação. O espírito da pessoa falecida sempre acompanhará o sobrevivente. No entanto, estará presente de maneira vantajosa para ambos.

Em Moçambique, na região central do país, conforme explica Colher (2017), o rito chamado *pita kufa* ou *kupita kufa* é uma tradição religiosa que obriga as mulheres, logo após o falecimento de seus maridos, a manterem relações sexuais sem proteção, ou seja, sem o uso de preservativo, de preferência com um membro da família do falecido, mesmo a mulher desconhecendo o homem escolhido para realizar o ritual, desde que tenha sido escolhido pelos parentes do falecido marido.

As festividades são rituais fundamentais para as comunidades tradicionais, sendo consideradas formas de gratidão aos ancestrais ou às divindades pelas conquistas, livramentos, colheitas, entre diversas ocasiões. No muralhado, de acordo com a narrativa em estudo, houve um período marcado por sucessivos eventos misteriosos. O primeiro deles foi o nascimento de uma criança, a partir de uma árvore chamada Baobá, a qual engravidou misteriosamente. O segundo foram as cheias que devastaram vidas e bens. Observe-se a seguinte passagem da obra:

Ao longo de sete dias e sete noites, e quando se comemorava o sucesso do nascimento de Frangineta e o fim das cheias, o povo do Muralhado bebia daquele vinho, sendo que, a par disso, pessoas zelosas de manter reservas para o futuro, encheram e barris, que todos juntos não reuniam a capacidade de captar o álcool que ficou a sobejar por cerca de cinco anos e nem o facto de o mesmo estar exposto o tornara volátil (Timóteo, 2007, p. 49).

As festividades praticadas no muralhado depois dos moradores passarem pelas cheias demonstram a importância do reconhecimento ao deus *Mulungu* pelo livramento, parte essencial da espiritualidade nas comunidades tradicionais. Neste contexto, o número sete, mencionado na citação, é associado à simbologia de purificação e à plenitude de todo o mal e das mortes decorrentes do desastre. A bebida alcoólica é um elemento frequentemente representativo nas festividades, pois, para além de deixar as pessoas animadas, elas se esquecem dos problemas e dos tempos de angústia, atuando, assim, como um agente temporário que lava e minimiza todo o mal.

Considerações finais

A partir da análise da narrativa *Mulungu*, do escritor moçambicano Adelino Timóteo, revela-se a importância da literatura moçambicana contemporânea enquanto uma ferramenta de descolonização do pensamento, essencial para pesquisadores que buscam reconstruir a história e os valores do país. O estudo revela que os rituais tradicionais desempenham um papel fundamental na constituição da identidade social e cultural das comunidades moçambicanas. Por meio das práticas ritualísticas estabelece-se uma reafirmação dos laços com os ancestrais, além de fortalecer valores como a cooperação, o respeito às tradições e a conexão com a natureza, sendo uma parte indispensável na cosmologia africana. Esses rituais não são apenas ações simbólicas, mas também mecanismos que garantem a continuidade da memória coletiva. Rituais como *emwali*, *pita kufa* e festividades, presentes na narrativa, transcendem a dimensão simbólica, atuando como práticas que exploraram a corporeidade durante as cerimônias, evidenciando como o corpo se configura um espaço de expressão cultural e de afirmação de si mesmo, reforçando a singularidade de cada comunidade.

Ao explorar os rituais através da literatura, Adelino Timóteo promove uma reflexão crítica sobre as práticas ancestrais, sua relação com o poder e a sociedade, assim como suas implicações na vida cotidiana. Apresentar tais práticas específicas de uma comunidade moçambicana faz com que, por meio da narrativa *Mulungu*, desafiem-se estereótipos relacionados à África como um território homogêneo, evidenciando sua riqueza espiritual, simbólica e social. Dessa forma, o estudo reforça a importância de valorizar e compreender as tradições como elementos vivos e essenciais à construção das identidades na contemporaneidade.

REFERÊNCIAS

ALTUNA, P. R. *Cultura Tradicional Bantu*. 2. ed. Águeda: Paulinas Editora, 2014.

COLHER, C. M. Cultura, saúde e desenvolvimento em Moçambique: um olhar sobre o ritual de purificação de viúvas pita kufa e a prevenção do AIDS na província da zambézia em morrumbala. *Argumentos* – Revista do Departamento de Ciências Sociais da Unimontes, v. 14, n. 1, 2017. Disponível em: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/363/3631546018/3631546018.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2025.

COUTO, M. *Pensatempos*: textos de opinião. Lisboa: Caminho, 2005.

DAIBERT, R. A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 55, p. 7-25, jan./jun. 2015.

LAVRADOR, B. História e Criação Literária do Feminino em Yara, A Virgem da Babilónia. *Revista Língua & Literatura*, v. 16, n. 26, p. 99-106, 2014.

LE BRETON, D. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

MACEDO, T. Religião, poder e sincretismo. In: SANTOS, J. R. (org.). *Saberes tradicionais e locais: reflexões etnobiológicas*. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. p. 63-77.

MANUEL, J.; MATANDIRE, D. J. S. Espiritualidade e Quotidianidade Ritualística em *Mulungu*, de Adelino Timóteo. In: SENHORAS, E. M. (org.). *Lusofonia & Africanidade*, 2022. p. 235-253.

MUCOPELA, V. M. *Abandono escolar em Moçambique: políticas educativas, cultura local e práticas escolares*. 2016. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Ciências Sociais, Administração e Educação, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2016. Disponível em: <https://recil.ulusofona.pt/items/53ed33f4-817a-4f9b-97e5-b45841487c79>. Acesso em: 29 dez. 2025.

PACHECO, F. J. K. Introdução: o meio geográfico e sua influência no continente africano. In: MACEDO, J. R. (org.). *Desvendando a história da África* [online]. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008. 240 p. (Diversidades series). ISBN 978-85-386-0383-2. DOI: 10.7476/9788538603832. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/yf4cf/epub/macedo-9788538603832.epub>. Acesso em: 15 jun. 2025.

SOMÉ, S. *O espírito da intimidade: Ensinamentos ancestrais africanos Sobre maneiras de se relacionar*. São Paulo: Odysseus, 2003.

TIMÓTEO, A. *Mulungu*. Maputo: Editora Texto Editores, 2007.

Recebido em: 30/09/2025

Aceito em: 07/01/2026



Enunciar a dor apesar de tudo: o luto em Roland Barthes

To Write Pain in Spite of Everything: Grief in Roland Barthes

Gustavo Augusto de Abreu Clevelares

Centro Federal de Educação Tecnológica do Rio de Janeiro (CEFET/RJ)

gustavo.clevelares@cefet-rj.br

RESUMO: Este ensaio exercita outra leitura do *Diário de luto*, de Roland Barthes, escrito após a morte de sua mãe, guiando esta escrita a partir dos conceitos freudianos de luto e melancolia. À vista disso, quis-se arriscar não apenas pensar sobre o conteúdo sensível da escrita barthesiana enlutada, mas também elucubrar sobre a arquitetura subjetiva e performática do discurso, atrelando-a a outros seminários do semiologista francês. Para tanto, aposta-se na forma-diário como um gênero capaz de evidenciar uma guinada na produção de subjetividades grafadas diante de uma perda – um modo de elaboração do luto e preservação da memória através da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes; luto; diário.

ABSTRACT: This essay offers a renewed reading of *Mourning Diary* by Roland Barthes, written after the death of his mother, guided by Freud's concepts of mourning and melancholia. The aim is not only to reflect on the affective dimension of Barthes' grieving writing, but also to examine its subjective and performative construction in relation to other seminars delivered by the French semiologist. In this sense, the diary form is approached as a genre capable of highlighting a decisive turn in the production of subjectivities inscribed in the face of loss—a mode of working through grief and preserving memory through literature.

KEYWORDS: Roland Barthes; mourning; diary.

Tudo que dói é possível
Paulo Henriques Britto (1997)

Um ponto de partida

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, publicado em 1977, Roland Barthes afirma que o “dis-cursus é, originariamente, a ação de correr para aqui e para ali, são as idas e vindas, as ‘tarefas’, as ‘intrigas’” (1986, p. 1), e coroa sua ideia escrevendo que “o apaixonado não deixa, na verdade, de correr dentro da sua cabeça, de empreender novas tarefas e de fazer intriga contra si próprio” (Barthes, 1986, p. 1).

Nessa vertente, é pela paixão verborrágica dedicada à figura materna e pelo auto-diagnóstico de que precisa habitar a própria tristeza para alcançar a reconciliação com a própria vida que o crítico realiza a escrita de seus fragmentos *de luto e em luto*, entre 26 de outubro de 1977 e 21 de junho de 1979, iniciando o exercício escritural um dia após o falecimento da mãe, Henriette Barthes. Em *Diário de luto*, ao inscrever sua dor e solidão na forma de notas descontínuas, curtas, muitas vezes próximas ao ritmo do haicai, o filho enlutado redimensiona o fluxo caótico do sofrimento numa cadência poética, em que a fragmentação funciona como estratégia tanto de sobrevivência quanto de criação estética. Assim, a concepção de *dis-cursus* como movimento errático, instável e autorreflexivo, evocada de início em *Fragmentos de um discurso amoroso*, ganha corpo no *Diário de luto* como prática escritural que simultaneamente arquiva, reinventa e performa a presença-ausência da mãe, permitindo ao sujeito enlutado converter sua própria experiência de perda em matéria poética.

Referência psicanalítica incontornável para pensar a respeito dos processos que envolvem um sujeito em enlutamento, de outra parte, o livro *Luto e Melancolia*, publicado em 1917 por Freud, entra em cena neste ensaio para nos revelar que a experiência de atravessar uma perda torna-se marca não somente na suspensão de quaisquer formas de prazer, mas também num regozijo com a própria perda. De modo semelhante ao que sugere Freud nas páginas de seu antológico livro, a postura de Roland Barthes revela uma certa inclinação de alegria ao fazer morada na tristeza, o que pode ser traduzido, no contexto de escrita de um diário de luto, como a pequena consolação que se aproxima apenas por meio do desvelamento de signos para estabilizar a imagem da mãe falecida em matéria *escrevível* inserida na história. Equacionar o sofrimento da perda, para Barthes, é um gesto que se concretiza numa experiência de escrita em notas avulsas, em enunciados autônomos, tal qual tal qual “ondas de linguagem” (Barthes, 1986, p. 1), atribuindo, nesse movimento, forte carga de poeticidade à expressão de seu inconformismo mediante a construção da figura de um personagem espectral, sua falecida mãe, em quase todas as suas anotações.

Se *Diário de luto*, por um lado, pode ser interpretado como um testemunho do processo psíquico de desligamento teorizado por Freud, por outro também apresenta indícios daquilo que o psicanalista define como melancolia. Freud diferencia o luto da melancolia ao afirmar que, no primeiro, a perda é reconhecida e o indivíduo, mesmo frente à dificuldade, consegue gradualmente liberar a libido investida; no segundo, por seu turno, existe uma fixação inconsciente.

Em Barthes, o movimento pendular entre o trabalho de criação e o perigo de estagnação melancólica perpassa todo seu diário: enquanto sua escrita, em certos momentos, apresenta-se como exercício vital e inventivo, capaz de estabelecer um tempo alternativo no qual a mãe persiste como uma figura espectral em diálogo com o sujeito-filho que escreve, em outros momentos parece expor-se o peso de uma impossibilidade de reinvestir no mundo, revelando um anseio de permanecer intimamente ligado à ausência. Não seria errado considerar, de fato, que o diário arquitetado pelo filho enlutado não se encontra exclusivamente no âmbito do registro de um luto saudável, nem totalmente no da melancolia patológica. À sua própria maneira, Barthes parece representar, antes, a tensão entre os dois estados, transformando a oscilação entre vida e perda na condição e no motor fundamental de sua escrita.

Especulações sobre luto e escrita

Das fichas de anotação, método escritural tão caro à produção de Roland Barthes, opera-se em seu diário de luto uma fluência de palavras a serviço da consolidação da memória da mãe em meio ao apagamento material do seu corpo – a intensificação da aporia da escrita enquanto salvaguarda do fim é a respeito do que ele se dedica a escrever. Dessa forma bastante intencionada, tal empreendimento verbal lutuoso alcança um profundo nível de intensidade, o estado em que o autor se coloca como um sujeito em busca de compreender quanto tempo perdurará sua dor: “Primeira noite de núpcias. Mas primeira noite de luto?” (Barthes, 2011, p. 3). Sua dubiedade em relação ao futuro parece retroalimentar a intenção encontrável de, no espaço do texto, construir um intervalo, um tempo suspenso, um tempo-outro, alguma nova cronologia após os eventos operados no corpo de sua mãe e, como estilhaço, em si mesmo. Fundir o tempo que deixou de existir com o outro que se tornou ausência e memória – esse é o gesto manifestado em escrita, o qual vai ao encontro de uma espécie de suspensão do *agora* para a tomada de consciência sobre com o que precisa conviver no *porvir*.

Tudo isso se constrói, ainda que de modo descontínuo, com o reinvestimento nesse novo “eu” – um sujeito que, à força do evento, também sente a vida consumida pelo episódio de falecimento da mãe e, consequentemente, sente a morte como cisão implacavelmente próxima: “a verdade do luto é muito simples: agora que mam. está morta, sou empurrado para a morte (dela, nada me separa, a não ser o tempo)” (Barthes, 2011, p. 127). Essa tomada de consciência acerca do fim irrompe aos poucos com o contato com a materialidade dada à imagem de sua

mãe via grafia. Frente a isso, seu sofrimento não se resume somente ao risco do apagamento totalizante da figura materna, mas, numa implicação ainda mais imperativa, ao fato biológico do iminente aniquilamento de si mesmo: “Como o amor, o luto fere o mundo, o mundano, de irrealdade, de importunidade. Resisto ao mundo, sofro com o que ele me reclama, com a sua reclamação” (Barthes, 2011, p. 135). Nota-se, por essa entrada no diário, que o luto não se reduz a um estado afetivo, mas irrompe como um desarranjo ontológico o qual subverte a continuidade entre sujeito e mundo. Nesse sentido, o real perde sua consistência, torna-se importuno e irreal, ao passo que o eu, agora ferido, enxerga-se não mais regido pelas coordenadas ordinárias da existência. Enfrentando o aniquilamento da energia vital fora da escrita, Barthes sensivelmente expressa: “O mundo aumenta a minha tristeza, a minha secura, a minha confusão, a minha irritação, etc. o mundo deprime-me” (Barthes, 2011, p. 135). Tudo isso, ao que parece, vem a ser um gesto ético-estético que, no mesmo íterim em que grava a ausência, reinscreve o sujeito na realidade, mesmo que precariamente, e o força a reconhecer a condição inescapável de mortalidade.

Por mencionar a inibição do desejo, considero oportuna, neste ponto, uma breve interlocução teórica. Encontra-se, no arcabouço teórico pensado por Freud, uma noção que adquire centralidade e, como tal, alastra-se, mesmo que de modo espectral, na condição de alicerce de quase todos os textos que compõem sua obra. É especificamente ao redor da *pulsão da libido* que a teoria freudiana irá projetar, em encadeamento progressivo, as malhas conceituais e relacionais diretamente ligadas às conhecidas concepções de luto e melancolia. Nesse viés, o conjunto de ensaios homônimo aos conceitos centrais – a saber, *Luto e Melancolia* (1917) – foi o estudo profundo no qual Freud enfrentou a tarefa de investigação e reflexão psicanalítica do ser melancólico, buscando uma revisão da teoria dos humores corporais. Dobras foram realizadas: estão nos exemplos extraídos de algumas correspondências com seu amigo Wilhelm Fliess, datadas de 1894 e 1895, em que uma incursão sobre essa temática, mesmo que superficial, foi realizada pela primeira vez. Nos rascunhos das correspondências Freud/Fliess existem as primeiras aparições da melancolia enquanto conceito de interesse, os nomeados *afetos tristes*.

Toda interpretação de Freud, por conseguinte, considerará o abatimento melancólico, diferentemente do luto, uma noção vacilante e instável, acerca da qual o pensador perscruta uma substancial parcela de sua obra, direcionando-se à esfera de considerá-la, a melancolia, antes uma afecção psíquica do que orgânica. Nesse processo investigativo, Freud procura delinear pertinentes traços do indivíduo

melancólico, culminando com o levantamento de uma hipótese esquemática que, a partir de uma dinâmica comparativa com o luto, criava uma zona de tensão entre as duas noções englobadas no título da obra. Nessa vereda enfrentada, o nexo entre luto e melancolia estabeleceu-se, a princípio, porque, no campo do comportamento, o psicanalista recuperou marcas em comum entre o abatido pelo luto e o acidioso medieval, tais quais o abatimento, a carência de desejo de vitalidade, a depreciação de si e a propensão aguçada à atividade artística e intelectual. Do ponto de vista psicanalítico, em resumo, a pulsão será desdobrada a partir do campo de desejo, a qual “nós a representamos [a pulsão] como um certo montante de energia que impulsiona numa direção determinada” (Freud *apud* Fulgencio, 2002, p. 102).

Toda interpretação de Freud, por conseguinte, considerará o abatimento melancólico, diferentemente do luto, uma noção vacilante e instável, acerca da qual ele perscruta uma substancial parcela de sua obra, direcionando-se à aposta de considerá-la, a melancolia, antes uma afecção psíquica do que orgânica. Ao tomar como ponto de partida essa distinção sutil e complexa, Freud se empenha em compreender os mecanismos internos que estruturam o estado melancólico, investigando suas origens, suas manifestações e suas implicações para o sujeito acometido. Nesse processo, busca delinear com acuidade os traços recorrentes do indivíduo melancólico, atribuindo-lhe características que o distinguem do enlutado. A aproximação entre esses dois estados se dá, inicialmente, nessa vereda enfrentada, pelo reconhecimento de elementos comuns no comportamento, como o embotamento afetivo, a perda da capacidade de investir energia libidinal em novos objetos, a exaustão subjetiva e a inclinação reflexiva que, muitas vezes, impulsiona o melancólico à atividade artística ou intelectual intensa – características que, segundo Freud, evocam o perfil do acidioso medieval, figura melancólica por excelência, marcada por uma espécie de paralisia do espírito diante da vida. Nesse viés, ao traçar uma dinâmica comparativa entre luto e melancolia, Freud inaugura uma zona de tensão entre ambas as noções, percebendo que tanto o enlutado quanto o melancólico experimentam formas intensas de abatimento, retraimento e empobrecimento do interesse pelo mundo exterior, e busca entender as razões pelas quais, no caso da melancolia, tais sintomas adquirem um tom de autocritica severa e de rebaixamento do ego – ausentes no luto normal.

Parênteses são necessários: são nos exemplos extraídos de algumas correspondências com seu amigo Wilhelm Fliess, datadas de 1894 e 1895, que uma incursão sobre essa temática, mesmo que ainda incipiente e sem rigor conceitual, foi realizada pela primeira vez. Nos rascunhos dessas correspondências, a melancolia aparece como um ponto de interesse sob o nome de *afetos tristes* – indícios afetivos

de um estado de esgotamento libidinal e de autodepreciação, que já anunciavam o que viria a ser desenvolvido posteriormente. Em tais escritos preliminares, Freud observa no sujeito melancólico uma forma de sofrimento que não encontra apenas sua explicação em fatores exógenos, mas que parece implicar um enraizamento interno mais complexo, uma perda que não é claramente identificável no mundo externo, como ocorre no luto tradicional. A interpretação de Freud, por conseguinte, considerará o abatimento melancólico, diferentemente do que percebe luto, uma noção vacilante e instável, cuja origem se mostra mais difusa e refratária à nomeação objetiva da perda. Enquanto o luto é compreendido como um processo psíquico saudável – ainda que doloroso – de desligamento libidinal em relação a um objeto efetivamente perdido (uma pessoa, uma situação, um ideal), a melancolia, ao contrário, é marcada por uma perturbação do trabalho de luto: o sujeito não consegue elaborar a perda e, como efeito disso, acaba por introjetar o objeto perdido dentro do próprio eu. Nesse processo, dá-se o que Freud nomeia como incorporação do objeto perdido, que, em vez de ser simplesmente abandonado, é mantido dentro do eu de forma identificatória:

A incorporação do objeto perdido, no caso do luto, acontece em nível transacional, e o teste de realidade traz ao ego a constatação de que o objeto já não mais existe, forçando o desligamento da libido. O teste de realidade então, de encontro com o princípio do prazer, visa alcançar um prazer em longo prazo – ainda que evidencie um prazer que no momento o indivíduo não queira ver – quando a dor adiante for superada. Porém, na melancolia há uma manutenção do objeto visando a um prazer imediato, mantendo-o vivo dentro do ego, de forma que o princípio do prazer tenha se sobressaído ao princípio de realidade, causando essa interminável ligação ao objeto (Cavalcanti *et al.*, 2013, p. 101).

Diante disso, essa introjeção do objeto resulta numa cisão interna, pois o *eu* passa a dirigir contra si mesmo as críticas, as agressões e as decepções antes endereçadas ao objeto perdido, instaurando um quadro psíquico de autodepreciação, culpa e abatimento. Freud procura, então, delinear pertinentes traços do indivíduo melancólico, culminando com o levantamento de uma hipótese esquemática que, a partir de uma dinâmica comparativa com o luto, criava uma zona de tensão conceitual e clínica entre as duas noções englobadas no título da obra. Se no luto há uma temporalidade que tende à resolução – a dor psíquica segue um curso de elaboração até que o *eu* se liberte do objeto –, na melancolia essa resolução é suspensa indefinidamente. Há um gozo sombrio no sofrimento, pois o sujeito parece encontrar um prazer inconsciente na própria dor: o narcisismo é ferido,

mas também reforçado, uma vez que a crítica ao *eu* é, paradoxalmente, uma forma de manter vivo o vínculo com o objeto perdido. Nessa vereda enfrentada, o nexo entre luto e melancolia estabeleceu-se, a princípio, porque, no campo do comportamento manifesto, o psicanalista recuperou marcas em comum entre o abatido pelo luto e o acidioso medieval: abatimento físico e mental, retraimento do mundo exterior, inibição da atividade pulsional, carência de desejo de vitalidade, depreciação de si e, por fim, uma propensão aguçada à atividade artística e intelectual.

Essas manifestações, entretanto, adquirem diferentes estatutos psíquicos: no luto, são transitórias e dirigidas ao objeto ausente; na melancolia, são voltadas para o *eu*, assumindo o caráter de uma agressividade narcísica internalizada. Nessa perspectiva, a distinção freudiana entre luto e melancolia torna-se tanto diagnóstica quanto estruturante de uma teoria da perda, da subjetivação e da constituição do *eu*. Mais do que uma simples tristeza profunda, o estado melancólico expõe o núcleo traumático da constituição psíquica, na medida em que evidencia o que a psicanálise reconhece como o fracasso da simbolização da perda, no qual a ausência não é reconhecida como tal, e sim reencenada no interior do sujeito como ataque ao próprio *eu*. O melancólico, no meio desse processo, torna-se habitado por um outro – um objeto perdido que retorna como presença insuportável –, o que o torna prisioneiro de uma identificação dolorosa que, se por um lado o liga a esse objeto, por outro o desagrega como sujeito.

Sem desembaraçar por completo as noções de luto e a melancolia, propõe Freud, esses conceitos estariam correlacionados, pois ambos são originários do mecanismo de recesso de um objeto que fora contemplado, mas que, de um dado momento em diante, tornou-se ausência. Mas o que o luto experimenta, na subtração irreversível pelo apagamento de um objeto ou de um indivíduo amado, é uma fixação externa – o sujeito enlutado condensa energia afetiva em contemplar os objetos inscritos ao seu redor e que possuíam alguma relação com ente amado. À primeira vista, tal formulação poderia soar paradoxal diante da observação freudiana de que, no luto profundo, há um “doloroso abatimento”, que pode ser definido, de maneira geral, como “a perda de interesse pelo mundo externo [...] e o afastamento de toda a atividade que não se ligue à memória do falecido” (Freud, 2011, p. 49). Contudo, é precisamente no entrechoque dessas ideias que se revela a sutileza de sua teoria: se, de uma parte, o afastamento do mundo externo diz respeito ao desinteresse por tudo aquilo que não remete ao ente perdido; de outra, o investimento afetivo em objetos vinculados ao ente morto vem a ser uma forma de prolongar psiquicamente a sua existência, até que a libido possa ser progressivamente desligada.

É dessa concepção proposta por Freud e, mais ainda, da busca pelo registro discursivo da experiência do luto em grafia por Barthes, que partiremos neste ensaio. Seguindo essa direção de pensamento, destacado aqui o fato de que o crítico francês vai não só definir a passagem da perda materna à iluminação da sua memória, mas, antes, colocar-se numa tentativa de resgate de si próprio. Para essa empreitada, ratifica, numa prosa quase-aforística, em variadas notas, a proposição que o permite entrar em contato com certas artimanhas da prática literária e, por que não, da própria ficcionalização do *eu* frente ao real: “Não quero falar disto com medo de fazer o que não o será – embora de fato a literatura tenha origem nestas verdades” (Barthes, 2011, p. 31). Roland Barthes, crítico que reivindicou o *prazer do texto* como condição elementar de escritura e leitura, na produção discursiva enlutada que empreende no diário, poucos dias após o início da escrita, compreende a sua dor como algo que está na ordem do inexprimível, daí o tamanho do dispêndio de energia necessária para escrevê-la. Tal esforço de dizer o indizível revela-se, ao fim, como um processo que não toma como horizonte a resolução plena, mas a manutenção de uma tensão vital entre memória e ausência, numa escrita que é, ao mesmo tempo, testemunho íntimo da dor, exercício teórico-crítico sobre a morte e reinvenção de si mesmo.

Escrever para atravessar o luto

Conforme aparece nas páginas do seu diário, tudo o que impede Roland Barthes de habitar sua tristeza torna-se insuportável. Escreve, portanto, o autor: “Cada vez menos coisas a escrever, a dizer, exceto *isso* (mas não posso dizê-lo a ninguém)” (Barthes, 2011, p. 39, grifo nosso). O que, afinal, vem a ser esse “isso” impronunciável fora da memória? Seria o acúmulo de experiências indizíveis? Ora, penso que os mortos com quem a vida fora compartilhada deixam verdades e sentidos que somente dizem respeito a nós, na condição secreta de uma língua particular e cifrada; por esse motivo, tantas vezes a experiência intensiva do luto é incomunicável pelas vias mais objetivas. Mais adiante no diário, o sujeito enlutado parece chegar a essa conclusão:

Continuo (dolorosamente) espantado de poder – finalmente – viver com minha tristeza, o que quer dizer, literalmente, que ela é suportável. Mas – sem dúvida – é porque posso, bem ou mal (isto é, com o sentimento de não o conseguir) dizê-la, fraseá-la. Minha cultura, meu gosto pela escrita me dá esse poder apotropaico, ou de integração: íntegro, pela linguagem. Minha tristeza é inexprimível, mas, apesar de tudo, dizível. O próprio fato de que a língua

me fornece a palavra “intolerável” realiza, imediatamente, certa tolerância. (Barthes, 2011, p. 171).

Partamos, nesse sentido do pensamento barthesiano, de alguns signos evocados no registro supracitado: *espantado*, *suportável*, *apotropaico* e *integração*. Tais vocábulos, na cadeia de sentidos psicanalíticos engendrada pelo luto, podem ser considerados alguns gestos e algumas reações orgânicas que envolvem o corpo do sujeito que escreve na troca de energia com a escrita. Espantado por ainda ser praticável conviver com uma ausência que a morte da mãe não lhe devolve, o percurso de coexistência com o luto até sua superação – mas seria mesmo possível superar o luto, no sentido genuíno da palavra superar? – se constrói, de modo incontornável, na escrita. Porque, para Roland Barthes, convocar a mãe à fixidez na palavra, fazê-la ressurgir em espectro através de sua tinta, salvaguardá-la do esquecimento, era fundamental para a construção de um real em que conviver com o fantasma pode parecer uma realidade um pouco melhor.

Pelo que a supracitada entrada no diário aponta, somada às outras 330 fichas, bem como pelo resgate possível do estilo de Barthes, o desejo obsedante de escrever, tão caro para o crítico, ainda que tome como motor a ausência do convívio materno, atribui a ele um poder de revogar todos os predicados da opacidade resiliente com os signos da morte. Aposta, portanto, na dimensão apotropaica do escrever: afastar, ao menos na tessitura do texto, a desgraça, a doença, a catástrofe ou qualquer outro tipo de dano. Era isso, e talvez apenas isso, que parecia importar para ele naquele período enlutado. Conduzido por um ego voluntário ao processo de integração e apreensão do outro à linguagem e a si mesmo, a experiência de escrita ao mesmo tempo fragilizada e potente de Barthes suscita, tal qual uma certa brisa fresca, a consideração do discurso não só como uma espécie de comunicabilidade autoconformadora. Por tratar-se de fichas que postumamente foram publicadas sob o aporte do diário, ao contrário, a materialização do luto empreendido por Barthes é uma transformação aos poucos apaziguadora desse sujeito-escritor que enuncia a imagem da mãe numa escritura desfocada que, ao contrário do que se costuma pensar, não se faz apenas de sua matéria, mas como imperativo de vida de sua mãe. No arriscado movimento de enfrentar a rotina, Barthes inventaria o apagamento da temporalidade para si, haja vista endereçar sua escrita diretamente a uma presença imaterial, um agente que não refreia sua força:

Tarde triste. Breve ida às compras. Na pastelaria (futilidade) compro um bolo de amêndoa. Ao servir uma cliente, a jovem empregada diz Cá está (*Voilà*). Era

o que eu dizia ao levar alguma coisa à minha mãe quando tratava dela. Uma vez, perto do fim, semi-inconsciente, ela repetiu num eco *Voilà* (Cá estou [*Je suis là*], palavras que passamos a vida toda a dizer um ao outro) (Barthes, 2011, p. 45, grifos do autor).

Daí o esforço imperativo do enlutado em seu ato de criação ser para resguardar um feixe de passado na escrita e projetar nas páginas uma vida suspensa, não realizada ao lado da mãe: “Escrever para recordar? Não para me recordar, mas para combater a dilaceração do esquecimento na medida em que ele se anuncia como absoluto” (Barthes, 2011, p. 123). Aproxima-se, em verdade, novamente da morte no discurso para que, burlando as regulações cronológicas de passado e futuro, possa abrir um outro tempo, um tempo sensível, um presente em suspensão ao lado da mãe, um espaço amoroso de contato. Nesse sentido, através da escrita como operacionalização do luto, Barthes estabelece uma relação distendida entre representante e representado, agora categorias indissociáveis, convertidas em si mesmas, mediante a sua escrita fragmentária que desloca à presença, no texto, o outro vivo em sua consciência – fusão numa só instância entre sujeito e objeto. Foi assim, deixando-se guiar pelo luto, que o diário de Barthes molda-se como gesto não só para escapar e salvaguardar a memória da mãe do apagamento, mas sobretudo, conforme tomo emprestado as palavras de Maurice Blanchot a respeito da forma diário, para “fazer da vida toda um bloco sólido que se pode abraçar com firmeza, enfim a esperança de, unindo a insignificância da vida com a inexistência da obra, elevar a vida nula à bela surpresa da arte, e a arte informe à verdade única da vida” (2005, p. 274).

Se tomarmos a escrita de Roland Barthes, de uma só tirada, como objeto de estudo sobre o luto e referencial teórico sobre a escritura, torna-se incontornável ver seus próprios escritos como produção artística e intelectual inseparável, isto é, o “grafo complexo das pegadas de uma prática” (Barthes, 2007, p. 16). O que ainda quero destacar, diante disso, é a força agudíssima que vem do seu diário de luto como operacionalização teórico-crítica desse sentimento de trabalho com a palavra. A reunião de fragmentos-feridas de Barthes, escritos em retângulos de papel A4, enformam a criação de um proto-monumento ensaístico para resguardar a imagem da mãe (ou a imagem-mãe) do apagamento, isto é, restituí-la em corporatura mediante a grafia, tendo em vista que “o que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita” (Blanchot, 2005, p. 270). De uma certa maneira, aproximando as noções de tempo e luto engendradas nos textos de Freud, compreendidos-os aqui

enquanto trabalho, encaro a leitura das palavras de Barthes como um percurso de duplo esforço inserido na dinâmica do enlutamento: com o estremecimento e apagamento das suas referências, fruto da perda da figura da mãe, o sujeito-escriptor busca ancorar-se numa nova realidade – o espaço das fichas de anotação – tal qual um personagem-escriptor de ficção, guiado pelo poder da palavra de fixar esse ente ausente (e perdido) na feitura de um próprio *eu*.

Voltando-nos à explicação de Freud, ele afirma que “a existência do objeto de investimento é psiquicamente prolongada. Uma a uma, as lembranças e expectativas pelas quais a libido se ligava ao objeto são focalizadas e superinvestidas e nelas se realiza o desligamento da libido” (Freud, 2011, p. 49). A partir dessa proposição, é possível inferir que Freud compreende o luto como um processo psíquico que ultrapassa a ideia de resignação passiva diante da realidade da perda. Trata-se, antes, de um trabalho que não se confunde com a substituição do objeto perdido, na medida em que este não pode ser reduzido a um regime de intercambialidade simbólica. Nesse viés, a ausência não é passível de suplementação integral por um novo investimento libidinal. Ao contrário, o tempo do luto configura-se como um processo de elaboração singular, em que a libido se desliga gradualmente do sujeito sem que isso implique esquecimento ou reversibilidade absoluta. Tal movimento demonstra que a perda não é apenas esquecida, mas reconfigurada no psiquismo de maneira transformada, tornando-se uma marca que continua atuando na formação da subjetividade. O que está em questão, neste recorte proposto, considerando o trabalho de Barthes em *Diário de luto*, é um delicado processo de criação que abrange tanto o esvaziamento gradual da energia dedicada ao objeto quanto a geração de novas maneiras de se relacionar com a memória e com a ausência. De acordo com Freud, assim, a elaboração do luto emerge como um processo tensionado entre a necessidade de desprendimento e a inviabilidade de eliminar a presença do outro na vida psíquica, evidenciando uma temporalidade singular que desafia as lógicas lineares da superação e substituição.

É Barthes, ele mesmo, que, em meio à experiência do luto, empreende uma escritura que irrompe em jorro a partir da fissura da morte no seu cotidiano, no tempo de vida de sua mãe, envolvido na tarefa tanto de despossuir-se dos pertences dessa mulher quanto de revisitar suas fotos, com o intuito de fornecer certa corporeidade imaterial ao vazio deixado por essa presença-ausente – esse fantasma cuja presença espectral está em todas as páginas de *Diário de luto*. Desse ponto específico, a operacionalização da escrita da dor em fragmentos cotidianos imprime ao diário a tarefa de se constituir, como pensa Maurice Blanchot sobre

essa forma, “uma empresa de salvação: escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu (as desforras que se tiram contra os outros, as maldades que se destilam) ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar [...]” (Blanchot, 2005, p. 274). Logo, por meio da forma-diário, com ênfase no estilo que adota e na construção fluida de escrita, Barthes exercita o que ele mesmo conceitua como biografema – modo alternativo de elaboração da matéria viva que reposiciona o registro do gesto biográfico ao apostar na potência fragmentária, ressignificativa e fabuladora dos processos de recriação verbal, gesto em que o ato de grafar os eventos se dá, não raro, mediante a escolha de uns e o abandono de outros, atravessado pelo processo de subjetivação. Embora a noção de biografema apareça, antes do diário, mais desenvolvidamente no prefácio da publicação barthesiana intitulada *Sade, Fourier, Loiola*, em 1971, esse conceito também se entrevê, de forma mais pontual, na tessitura de *A Câmara Clara*, em 1979, incursão de Roland Barthes pelo universo do olhar e das visualidades fotográficas, reflexões também maculadas pela perda da mãe.

Do mesmo modo que a fotografia se relaciona com o tempo histórico por intermédio do recorte de uma realidade, da suspensão do tempo cronológico e da manipulação do real pela lente da câmera, o crítico cita brevemente, em *A Câmara Clara*, o conceito de biografema como chave para se pensar a escritura do vivido a partir das novas possibilidades de contaminá-la com a criação. Nesse sentido, a escrita biografemática abre espaço à inventividade com algum grau de detrimento da descrição. Coloca-se em jogo, portanto, uma estratégia de contornar (ou revirar, ou retorcer) a dinâmica do discurso biográfico, fundamentado no viés historiográfico, na medida em que “o biografema é o detalhe insignificante, fosco; a narrativa e a personagem em grau zero, meras virtualidades de significação. Por seu aspecto sensual, o biografema convida o leitor a fantasmear; a compor, com esses fragmentos, um outro texto que é, ao mesmo tempo, do autor amado e dele mesmo – leitor” (Perrone-Moisés, 1983, p. 15). Nessa perspectiva teórica defendida pela principal tradutora da obra de Barthes, tal gesto de produção escrita traz à cena discursiva, no exercício especulativo barthesiano, novas formas de enfrentar os signos de vida pela leitura e, por conseguinte, pelo recolhimento daquilo que, a princípio, numa abordagem biográfica, considerar-se-ia excessivo.

Para dar a esses resíduos uma potência textual fragmentária do instante, do recorte, de uma temporalidade intensiva, o biografema é a forma que coleciona restos e ruínas. O que na elaboração da escrita biografemática provoca interesse aqui é que ele se revela um gesto de seletividade na passagem para o texto de

novas alternativas de se pensar e se escrever uma vida, e, no fim das contas, em maior ou menor grau, de inserir-se numa nova forma vida na palavra. Nesse sentido, o poder do biografema residiria na ausência do resgate preciso, objetivo e extensivo do passado comum aos caminhos da historiografia. Conduz, por outro lado, barthesianamente falando, a um uso erótico do discurso autobiográfico, em um flerte contínuo com a arte da fabulação, de modo a compreender o biografema como uma coleção verbal de objetos fragmentários trespassados entre vida e invenção. Interessado em proceder de um modo singular, que ultrapasse a ilusão de totalidade comum a uma biografia e que contorne a dinâmica thanatográfica de produção de representação do real, o biografema estaria, portanto, na ordem da materialização do encontro entre a memória e a representação, que captura apenas um instante e o atualiza sob a égide da fabulação.

Muito mais significativo, porém, que pensar o biografema como uma espécie de biografia é, por seu turno, a apropriação da biografia pelo biografema. O controle e a seleção do biográfico pelo gesto de escrita biografemático parece como fecundo em significações e criador de canais de passagem subjetivas para um novo modo de ler a vida, entre realidade e fabulação, tendo em vista que o sujeito se funde como ator e espectador, fabulador e leitor da tessitura de um novo modo de escrever a vida e habitá-la. Nesse sentido, a manipulação do poder de apagamento da morte pela via da escrita (um outro meio respirável de gerir a vida) coloca Roland Barthes já no exercício biografemático do seu diário de luto. Espaço que, em certa medida, o diário de luto também se encontra disponível à fabulação, rascunhado descontinuamente no período de hipersensibilidade vivido, parece tentar recuperar poeticamente os instantes não experienciados com a figura materna, não somente salvaguardando sua figura do apagamento, mas sobremaneira materializando o seu reaparecimento na grafia atravessada pelos incidentes da vida e da língua. Circunscrita nas páginas do diário, a escrita obstinada, amorosa e figurativa do enlutado Barthes se manifesta como matéria que oferece suporte ao indizível, cuja experiência mediada pela linguagem faz da dor um resíduo significativo e latente sustentada no discurso:

Agora, por vezes sobe em mim, inopinadamente, como uma bolha que estoura: *ela já não existe, ela já não existe*, para sempre e totalmente. É fosco, sem adjetivo – vertiginoso porque insignificante (sem interpretação possível)
Nova dor (Barthes, 2011, p. 75, grifos do autor).

O que se pode assumir, enfim, é que o *Diário de luto* experimenta uma prática fragmentária que, em algum grau, se alinha à ideia barthesiana de biografema – uma coleção de traços dispersos, restos e lampejos de memória capazes de insinuar uma vida de modo refratário à ambição de recompor narrativamente o enredo afetivo. Cada nota do diário, escrita muitas vezes como aforismo, é menos uma biografia da mãe do que um gesto de inscrição momentânea, um recorte intensivo da relação entre ausência e presença. Nesse sentido, o biografema opera como chave de criação produtiva, mas apenas se reconhecermos seu caráter fragmentário, não sistematizado, como cacos de linguagem, e sua abertura a interpretações críticas. Assim, a potência do biografema reside justamente em escapar à completude biográfica para instaurar, no texto, a intensidade do instante. O *Diário de luto* constrói-se, então, como espaço de lampejos memoriais, como se cada fragmento fosse o ponto em que a libido se fixa momentaneamente para, logo em seguida, ser trabalhada em sua retirada. O que para Freud é o superinvestimento de lembranças, para Barthes se traduz numa prática escritural que busca fixar a imagem da mãe. A cada anotação, o trabalho do luto se torna também trabalho estético e inventivo – um jogo entre perda e criação.

Escrever para habitar o desejo

Não se trataria, em verdade, na escrita do diário do Barthes enlutado, somente de uma gestualidade de dar cabo ao silêncio da casa pela figuração espectral da mãe na escrita de biografemas. Acompanha-se, nas fichas fragmentárias, o domínio da emoção intrusa e latente ao se instalar em sua pele, jamais separada da experiência de escrita confessional: “Uma parte de mim vela no desespero; e, simultaneamente, outra se agita arrumando mentalmente os mais fúteis de meus assuntos. Experimento isso como uma doença” (Barthes, 2011, p. 25). Como quase tudo, aliás, que diga respeito à dor da morte do ente materno, o sujeito enunciator das notas biografemáticas se culpa também por certo afastamento em vida e traz à consciência e à escrita, com certa dose de ressentimento, o discreto vazio da vida a dois, preenchido apenas nos meses derradeiros. Aí está, muito possivelmente, uma das razões latentes da gestualidade escrita, conforme pontua Roland Barthes em nota do dia 29 de outubro, ao perceber como a continuidade e a descontinuidade de sua produção verbal comungam, mesmo que dialeticamente, com a presença e a ausência da mãe:

Ideia – assombrosa, mas não desoladora – de que ela não foi “tudo” para mim. Senão, eu não teria escrito uma obra. Desde que eu cuidava dela, há seis meses,

efetivamente ela era “tudo” para mim, e esqueci completamente que havia escrito. Eu estava perdidamente por conta dela. Antes, ela se fazia transparente por conta dela. Antes, ela se fazia transparente para que eu pudesse escrever (Barthes, 2011, p. 16).

Pouco tempo após a entrada acima, em nota redigida em meados de novembro daquele mesmo ano, Barthes reavalia a produção do próprio diário não mais reduzida à perspectiva da manifestação e elaboração do luto. De forma ainda mais potente, ele deseja “impor o direito público à relação amorosa que ele implica” (Barthes, 2011, p. 53). Enquanto tarefa secreta do luto, além de ser uma estratégia de colocar o “eu” anterior numa presença transparente – uma presença-ausente que de certa forma é monumentalizada na discurso –, não deixa de ser, conscientemente ou não, uma *preparação*, barthesianamente falando, para o trabalho crítico-fabulativo posterior feito em *A Câmara Clara*, ensaio de 1979, no qual o crítico se propõe a pensar o poder afetivo da fotografia, suscitado nele a partir do encontro com os retratos da família – empreendimento que também se verbaliza uma forma de aproximação com o corpo intangível dos mortos –, o que configura o enlutado em um sujeito ainda mais fragmentário. Com a permissão de que a sombra fantasmática da sua mãe avance diretamente sobre ele, esse movimento de escrita fabulativa e pensamento crítico operacionalizado pela imagem materna faz com que Barthes se metamorfoseie na própria mãe, reúna-se em seu corpo-fantasma, isto é, apropria-se do próprio objeto de perda. Como diz a última nota do seu diário de luto, sua constatação derradeira antes do início efetivo da escrita a respeito da fotografia, Roland Barthes antecipa a futura construção de uma espécie de “monumento” para salvaguardar memória a mãe:

Vivo sem nenhuma preocupação com a posteridade, nenhum desejo de ser lido mais tarde (exceto, financeiramente, para Michel), a perfeita aceitação de desaparecer completamente, nenhum desejo de “monumento” – mas não posso suportar que isso aconteça com mam. (talvez porque ela não escreveu e porque sua lembrança depende inteiramente de mim) (Barthes, 2011, p. 230).

Retornemos, neste momento do ensaio, à hipótese do diário de luto enquanto preparação de livros porvir. Decerto, o ensaísta francês Éric Marty, na publicação do livro *Roland Barthes, o ofício de escrever*, defende que “o que mudou em Barthes com a morte de sua mãe foi a estranha pressão, o estranho imperativo de escrever um romance” (Marty, 2009, p. 75). Com efeito, como a crítica literária discute há bastante tempo, a empreitada incompleta de Barthes por uma narrativa de

ficção será anunciada em *A Preparação do Romance*: “Ora, para aquele que escreve, que escolheu escrever, [...] não pode haver Vita Nova (parece-me) que não seja a descoberta de uma nova prática de escrita” (Barthes, 2005a, p. 9). Nessa vertente, verificamos em Barthes um luto que se manifesta na forma de produção, de trabalho – doloroso e triste, mas consciente de sua necessidade, sobretudo de se reaproximar da figura materna. Assim, o luto barthesiano parece converter-se em matéria afetiva e em força motriz de uma escrita que, ao tentar elaborar a perda e seus abismos, ensaia o advento de um livro ainda porvir.

Grafada como uma maneira de lidar com a sobrevida, portanto, a escrita não é o resultado acabado, mas sim o processo de investimento em articulações subjetivas para remontar a presença da mãe, através da virtualidade discursiva, numa reminiscência densa que foge à noção de eternização para configurá-la em interstício de tempo. Em sua forma mais potente, a poética do luto que se ergue na escrita assinada por Roland Barthes no seu diário, entremeada aos fragmentos aforísticos – ora diegéticos, ora reflexivos – coloca o luto como motor intensivo e acelerado da potência subjetiva da rememoração e salvaguarda da memória. É com uma delicada vigília à imagem da mãe que Barthes percebe a realidade e anota as oscilações do seu luto enquanto “impossibilidade – indignidade – de confiar a uma droga – sob pretexto de depressão – o sofrimento, como se ele fosse uma doença, uma ‘possessão’ – uma alienação (algo que nos torna estrangeiros) – enquanto ele é um bem essencial, íntimo” (Barthes, 2011, p. 159).

Consciente da provisoriidade e dos reveses a enfrentar no período, o sujeito que escreve descarna poeticamente a sua angústia em meio às ruínas da memória. Entretanto, como enuncia em nota localizada exatamente na metade do seu diário, sabe que tudo ainda pode se intensificar: “A Depressão virá quando, do fundo da tristeza, não poderei me agarrar nem mesmo à escrita” (Barthes, 2011, p. 60). E, como não é fácil dizer a si mesmo que sua mãe morreu, enunciar o fim em viva-voz, a escrita do diário, enquanto ainda se permite possível, é uma dimensão comunicativa para voltar a dizer algo a ela. É somente quando admite seu abatimento que o fantasma materno faz da casa um abrigo, funde uma temporalidade que interroga a própria noção de memória e permanência, tensiona a matéria discursiva para re-velar um ser ausente. Ali, na casa, onde o mundo partilhado outrora era saudável, apagando a imprevisibilidade da desintegração iminente da vida, o indivíduo se converte em seu próprio tirano, sobretudo ao mobilizar-se na reconstrução habitual de uma presença:

Porque é que já não posso viajar? Porque é que quero a todo momento, como um garoto perdido, “voltar para a minha casa” – apesar de a mam. já lá não estar? Continuar a “falar” com a mam. (sendo a presença a palavra partilhada) não se faz com um discurso interior (nunca “falei” com ela), mas como um modo de vida: tento continuar a viver quotidianamente segundo seus valores: redescobrir um pouco os cozinhados que ela fazia fazendo-os eu próprio, manter a arrumação da casa, essa aliança ética e estética que era a sua maneira incomparável de viver, de fazer o quotidiano (Barthes, 2011, p. 200).

Veja bem: o entrelaçamento da tessitura do diário com a produção de outros cursos de Barthes permite a assunção de um movimento autoral, tal qual também é percebido pelo próprio autor ao analisar a obra de Proust, como estratégia potencial de escrita para resistir à morte dos sujeitos de quem intimamente testemunhou o desfazimento do corpo. Talvez, por esse motivo, em determinado momento de suas anotações pessoais, especificamente na entrada feita em 22 de setembro de 1979 do seu caderno, salta à consciência de Roland Barthes a constatação de que ele, daquele instante em diante, já poderia com mais fôlego contornar efetivamente o luto, afastar-se da presença-ausência da mãe, fechar o diário, tornar-se capaz de continuar a viver apesar de tudo. Nesse movimento intensivo, tanto a descontinuidade quanto a dissipação dessa nova energia se darão, infelizmente, com sua morte inesperada alguns meses depois.

Até este ponto, enfim, ao que cabe a este empreendimento de leitura do diário de Barthes, as tensões associativas entre luto e criação literária se tornaram evidentes. É a vontade de escrever, seu desejo íntimo de fabulação, que faz com que o crítico, nas anotações feitas para os seminários no Collège de France em 1978, sintetize a força modeladora do seu desejo de um novo discurso daquele momento da vida em diante. Ele, o desejo, fundamenta-se a partir da imposição da consciência acerca de sua própria mortalidade e da chegada ao meio da vida, somada à declaração do temor enfadonho de censurar a inventividade do imaginário. Penso que tudo isso pode ser evocado à luz da preparação de seu romance, na torção “autonímica”¹ entre a pulsão de vida e a atividade escrita. De modo contundente, isso vem à tona quando Barthes declara a abertura afirmativa e saudável do seu desejo e, inclusive, a convicção de que escreve enquanto posteriormente assume o querer: “Dizer que se quer escrever, eis, de fato, a própria matéria da escritura;

¹ A crítica literária Leila Perrone-Moisés, em sua tradução da obra de Barthes, explicita brevemente, em uma nota de rodapé, o emprego do termo “autonímico”, que, segundo a pesquisadora, significa o instante “quando a palavra designa a si mesma e não a seu referente”. BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. Da vida à obra. v. I. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a. p. 16.

portanto, somente as obras literárias dão testemunho do Querer-Escrever – e não os discursos científicos” (Barthes, 2005a, p. 17).

Não obstante, é interessante reforçar que o tempo de luto em Barthes, como sobredito, não é de estagnação, tal qual a melancolia pensada por Freud, visto a constante preparação de outros cursos a serem ministrados² por ele. Freud já apontava essa distinção clara: enquanto a melancolia estaria de alguma forma imbricada a uma baixa na pulsão de vida por uma perda espectral não identificada, o luto se originaria na falta de um objeto empiricamente reconhecível, o que, após a superação, a libido deixa de introjetar-se e se direciona a outro objeto. Cabe, ainda, um destaque: Barthes, nas anotações do curso sobre a preparação do romance, utiliza o vocábulo “acídia” – do grego *akedia* – cuja significação é a sensação de prostração (Cf. Agamben, 2007a). Entretanto, curiosamente, o crítico destaca a aporia relativa a essa palavra em um sensível trecho que aborda sua vontade de sair do estado de luto, o que, de certa forma, vai de encontro as ideias de Freud, figura para quem a palavra “acídia” teria como seu representante psíquico mais emblemático e conhecido o estado de melancolia, tendo em vista a relação profunda que se estabelece a partir da estagnação dos monges da Idade Média abatidos pelo dito demônio meridiano (Cf. Agamben, 2007b).

Particularmente, não pretendo, no escopo deste ensaio, aprofundar miscelânea terminológica entre luto e melancolia – sem mencionar ainda a depressão, cada vez mais observada e descrita pela clínica psicanalítica contemporânea –, até porque a própria psicanálise atual parece ainda não ser pacífica no que tange à questão. Decerto, embora os conceitos se encontrem em zonas de vizinhança, é importante notar que, enquanto no luto o investimento libidinal outrora depositado no objeto perdido encontra, ainda que lentamente, uma possibilidade de redistribuição, na melancolia há uma fixação que se radicaliza, traduzida em estagnação completa, autorrecriminação e uma espécie de gozo mortífero na dor. A diferença, conquanto sutil, parece-me importante: se o luto pode abrir-se à perspectiva de transformação da perda em memória e elaboração, a melancolia gera a impossibilidade mesma dessa elaboração, permanecendo em um círculo fechado sobre si.

O que enuncia Roland Barthes como impossibilidade de reinvestir o desejo endereçado ao outro perdido estaria, em tese, no cerne da psicanálise freudiana, alinhado à melancolização – um estado em que o sujeito não apenas perde o

² Enquanto escreve o *Diário de luto*, Roland Barthes está às voltas com a produção intensiva de dois cursos a serem ministrados no Collège de France – a saber, *O Neutro*, feito entre 1977 e 1978, além de *A Preparação do Romance*, este último realizado em dois instantes distintos, compreendidos entre os anos de 1978 e 1980.

objeto, mas também a si mesmo, ao incorporar de forma mortífera essa perda. No entanto, essa impossibilidade de reinvestimento que, na tradição psicanalítica, demarcaria o ponto de fratura entre luto e melancolia, confere à experiência vivida Barthes um caráter de trabalho, de movimento intelectual e de elaboração, não de paralisia e abatimento, tendo em vista seu processo ativo de se reinscrever no movimento vital da linguagem. Cito, portanto, a propósito dessa última consideração, um trecho inicial de *A Preparação do Romance* em que consta em especial anotação o termo “acídia”:

[...] preciso sair deste estado tenebroso a que me levam o desgaste dos trabalhos repetidos e do luto → este atoleiro, este afundamento imóvel em areias movediças (= que não se movem!), esta morte lenta no mesmo lugar, esta fatalidade que faria com que não se pudesse “entrar vivo na morte” e que pode ser assim diagnosticado: generalização e abatimento dos “desinvestimentos”, impotência de reinvestir → na Idade Média, uma palavra: **acídia**. Podemos precisar desde já (tema que reencontraremos), a acídia é, qualquer que seja o modo como é dita ou concebida, e a despeito do desgaste da palavra, insubstituível = impotência de amar (alguém, alguns, o mundo) → Ser infeliz se traduz frequentemente pela impossibilidade de se dar aos outros (Barthes, 2005a, p. 8, grifo nosso).

Pode ser que de fato haja certas nuances conceituais que ora consubstanciem, ora disjuntem os termos luto em melancolia ao largo da intensiva produção escrita assinada por esse “último Barthes”. Todavia, buscando certo apoio no material teórico-crítico da psicanálise neste ensaio, sem esgarçá-las ao máximo, a proposta até aqui foi aproveitar a interseção de Freud, principalmente quando ele se dedica às modulações entre esses conceitos, para ocupar-me das possíveis imbricações e influências que o estado psíquico enlutado de Barthes provoca na elaboração intelectual e poética na última fase de sua vida. Isso faz com que uma certa elasticidade conceitual seja exercitada, porém, vale esclarecer, tal articulação com a crítica psicanalítica me impeliu a abrir espaço para ler tais complexidades terminológico-conceituais sem apagar possíveis limiares entre tais noções. O que essa disjunção conceitual psicanalítica implicaria, para esta leitura do *Diário de luto*, neste específico momento, é a percepção da continuidade e da descontinuidade desse estado de tristeza experimentado e explicitado pelo enunciador barthesiano na citação supracitada, sobremaneira por compreender a força subjacente do luto em sua trajetória intelectual após o falecimento da mãe (conforme demarcado linguisticamente no título do seu diário pessoal), nos seus variados escritos críticos

e, principalmente, na teatralidade performática das notas de preparação do seu romance ensaiado.

De toda maneira, com sua visão já um tanto quanto desembaçada das concepções do marxismo e do estruturalismo, ergue-se pela escrita desse conhecido “último Barthes” uma forma aguda e intensiva de potência criativa atravessada como forma de elaboração do luto, embora ele pareça compreender, ao longo dos seminários, as limitações da construção de uma grande obra, movimento que estaria ainda interditado naquele momento. Aliás, as dificuldades de escrita figuram para além de uma retórica enunciada, sendo evidenciada quase como uma condição verbo-performática para uma crítica (ou autocrítica) do próprio romance. Na espécie de memorial que rascunha sobre sua vida, o crítico – assumindo-se enquanto um personagem de romance – nos leva a perceber que, na sua escrita, há performance de um eu poético em estado de flerte com uma produção de pensamento, dotado da ambição de criar “ao mesmo tempo teoria, combate crítico e prazer”, conforme revelado nas páginas de *Roland Barthes por Roland Barthes*, visto que, ao se aproximar do estatuto da ficção, conduz “os objetos de saber e de dissertação – como em qualquer arte – não mais a uma instância de verdade, mas a um pensamento dos efeitos” (Barthes, 2003, p. 105).

No tráfego possível entre o desejo da escrita e a materialização da obra, Barthes, agora personagem de si mesmo, reterritorializa seu discurso nos seminários de 1978 e 1979 – a saber, *A Preparação do Romance* – para um ponto sensível onde esse impasse se transfigura numa escritura que se deseja, se planeja e se rascunha ao mesmo tempo em que se realiza nas dobras do próprio texto: seu Querer-Escriver. Esse enunciador barthesiano se posiciona, então, nessa condição mais afastada da Semiologia, consciente dos desafios do ato de escrever ficção, talvez reconhecendo a complexidade envolvida no gesto de remodelar seu luto para transformá-lo possivelmente em literatura. O escrever, nesse momento de sua vida, superpõe-se ao exercício intelectual, tornando-se uma vivência escritural em que a própria hesitação diante do projeto de escrita está inegociavelmente atravessada pelo enfrentamento do luto e, inclusive, pela consciência de aproximação do fim.

Nessa perspectiva, aquilo que inicialmente surge como um anseio de escrever se expande para a indagação e o possível direcionamento do desejo, na medida em que o ato de planejar uma obra equivale a uma tentativa de sobrevivência simbólica. Essa oscilação entre desejo e interdição se manifesta, em Roland Barthes, como uma postura ética perante o texto: escrever “como se” já fosse, por si só, um

ato de inscrição do desejo, mesmo que a concretização total da obra permaneça ainda presa ao plano da hipótese (ou da performance). Daí, surge a famosa questão: “Será que realmente farei um Romance? Respondo apenas isto: agirei como se eu fosse fazer um → vou me instalar nesse como se” (Barthes, 2005a, p. 41). Tal percepção expõe a tensão entre intenção e execução, bem como eleva o “como se” à condição de gesto criativo com o qual a escrita encontra sua possibilidade de concretização justamente na consciência de sua incerta viabilidade. Ao assumir essa condição, Roland Barthes desloca o centro da criação literária da exigência de realização para o campo da experimentação performática, em que a luz reside menos no acabamento, no produto concreto, e mais na abertura de uma cena de desejo, que se sustenta pela própria oscilação e pelo movimento pendular entre o entusiasmo pelo projeto e a dúvida de concretização.

É, portanto, esse “como se” – compreendido como simulação, teatralização, performance – que faz com que o escritor-personagem Roland Barthes performe e se detenha nessa tarefa de vasão de uma energia acumulada de autoria, em dispersão agora direcionada à produção potencial da preparação do seu inconcluso romance, que, supostamente, se chamaria “Vita Nova”, delimitando o meio da vida, não fosse seu trágico falecimento em 1980. Digo “supostamente” porque, em certo grau, seria lícito também apostar na hipótese de que todo esse gesto performático de preparação do romance já seria sua própria escritura, ou, ainda, a encenação consciente para uma produção fabulativo-intelectual para sempre em processo. De toda forma, parece que tudo isso se origina partindo de uma inclinação do crítico para realizar a gestão do passado e de si, conforme suas próprias assertivas, que toma forma a partir da cisão a qual o crítico anuncia acerca do marco insuperável marcador do meio de sua vida. Ele mesmo, Barthes, antes na posição de filho enlutado, confirma aos que o ouvem: “o luto será o melhor de minha vida, o que a divide irremediavelmente em duas partes, antes/depois. Pois o meio da minha vida, qualquer que seja o acidente, nada mais é do que aquele momento em que descobre a morte como real” (Barthes, 2005a, p. 8).

À guisa de encerramento – e nunca conclusão

Se, para Barthes, o método fragmentário biografemático configura-se, portanto, como condição do próprio dizer amoroso, que se insurge contra a reconstrução linear da história de amor, a forma-diário vem a ser a arquitetura mais sensível que o permite expressar a vida e se manter refratário à ambição de narrativizar linearmente sua história. Como espaço que transfigura a ausência em presença

espectral, salvaguardando as memórias com a mãe do apagamento, as entradas fragmentadas do *Diário de luto* são notadamente a experiência de Roland Barthes com a dor arquivada em matéria discursiva, abertura do seu intelecto a novas zonas de realidade a fim salvaguardar a vida sua e de sua mãe pela força do discurso, de modo a continuar a viver não só *na* mas também *pela* força biografemática da escrita. Todo esse investimento escritural, contudo, não retira do enlutado as dúvidas tenazes sobre como viver fora da escrita depois de tudo. Questiona a si próprio sobre isso, como quem pergunta a um espelho, e se responde com a potência que se torna exprimível pela voz do outro. É, enfim, na anotação feita em 29 de julho de 1979 que o autor insere, numa página do seu caderno, um trecho sensível da carta enviada por Proust ao amigo George de Lauris, cuja perda da mãe, recente à época, coloca a experiência de ambos os enlutados em íntima ressonância:

Agora, posso dizer-lhe uma coisa: vai ter momentos de doçura em que ainda não pode acreditar. Quando tinha a sua mãe pensava muito nos dias de agora em que já não a teria. Agora pensará muito mais nos dias de outrora em que a tinha. Quando se tiver habituado a essa coisa medonha que é a rejeição definitiva para o outrora, então senti-la-á muito de manso reviver, voltar a tomar o seu lugar, todo o seu lugar ao seu lado. **Neste momento não é ainda possível. Seja inerte, espere que a força incompreensível [...] que o despedaçou volte a fazê-lo recompor-se um pouco, digo um pouco porque ficará para sempre com alguma coisa de despedaçado.** Diga também isto de si para si porque é uma doçura saber que nunca amaremos menos, que nunca nos consolaremos, que nunca nos lembraremos cada vez mais (Barthes, 2011, p. 181, grifo nosso).

Diante de toda a jornada no claro-escuro do luto, há um gesto ativo que, nesses casos, aceita o chamado da palavra e se alinha à criação, retroalimentando-a, afirmativamente, ao fim e ao cabo, como saúde. Como abertura a um intermédio que aparece no instante no qual Barthes afirma que se instalará no “como se” em relação ao suposto Romance que escreveria – sua almejada grande criação –, ele se despoja de qualquer dever assumido de entregar totalidade à obra. É *como se*, em alguma medida, escrever fosse um verbo que estaria sempre na forma gerúndio: escrevendo. Tudo isso porque, em suas anotações, o que se sobrepõe ao todo da obra ou à origem da escrita é o interesse de avançar pelo desvendamento das razões pelas quais se coloca a escrever. Diante dessa perspectiva, a escrita barthesiana, entregue ao seu próprio contínuo, configura-se menos como obra acabada do que como um processo de procura incessante, no qual o imperativo de escrita coincide com a própria necessidade de continuar.

Como vão do desejo, portanto, é em *A preparação do romance* que Barthes nos confessa: “Escrevo porque li” (Barthes, 2005b, p. 12). Não se trata aqui, contudo, de uma alegria ordinária por uma leitura qualquer, mas de um jogo de intensidades subjetivas que o conduz enquanto leitor – de si mesmo e dos seus pares – a escrever: “é uma jubilação, um êxtase, uma mutação, uma iluminação, o que chamei muitas vezes de satori, um abalo, uma ‘conversão’” (Barthes, 2005b, p. 12). Convertido ora por suas leituras e pela experiência do luto pela mãe, ora pela busca sensível por uma virada da vida, Roland Barthes, tão crítico quanto escritor, impõe a si a aventura por outros modos de convivência e de negociação com o gesto de criação fabulativa e intelectual. Escreve rondado pelo espectro da obra, como a decifrar um segredo provocado pela Esfinge. Escreve, também, como dinâmica subjetiva frente às complexidades de sua existência e à consciência de sua finitude. Escreve, assim, de corpo inteiro, ou para além do próprio corpo, iluminando pequenos e descontínuos rastros de vida na escrita. E, então, apesar de tudo, escreve.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Melancolia I. In: AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.

AGAMBEN, Giorgio. O demônio meridiano. In: AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007b.

BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. Da vida à obra. v. 1. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.

BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. A obra como vontade. v. 2. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

BARTHES, Roland. *Diário de luto*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar Claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

CAVALCANTI, Andressa Katherine Santos; SAMCZUK, Milena Lieto; BONFIM, Tânia Elena. O conceito psicanalítico do luto: uma perspectiva a partir de Freud e Klein. *Psicol inf.*, São Paulo, v. 17, n. 17, p. 87-105, dez. 2013.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*, volume 12: Luto e melancolia. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FULGENCIO, Leopoldo. A teoria da libido em Freud como uma hipótese especulativa. *Ágora: Estudos em teoria psicanalítica*, v. 5, n. 1, p. 101-111, 2002.

MARTY, Éric. *Roland Barthes, ofício de escrever: ensaio*. Trad. Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes: o saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

Recebido em: 20/08/2025

Aceito em: 28/11/2025





RESENHAS

PÁGINAS 149 A 156

Entre um crítico poeta e um poeta crítico, a síntese lírica: *Quatro Clics em Paulo Leminski (2024)*, de Rafael Belúzio

BELÚZIO, Rafael Fava. *Quatro Clics em Paulo Leminski*. Curitiba: Editora UFPR, 2024.

Igor da Rocha Gulicz

Doutorando em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) com bolsa pela Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES)

igorgulicz@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1345-7897>

Seria possível elaborar uma boa resenha crítica de um livro acadêmico a partir de seu sumário? Partimos dessa proposta, um tanto quanto inusitada, para dar início a este trabalho. Não o fazemos pelo capricho de uma abordagem não convencional, nem pelo relaxo de uma leitura de poucas páginas, mas por entender que, no livro *Quatro Clics em Paulo Leminski*, Rafael Fava Belúzio se detém nos detalhes mais fugazes dos escritos leminskianos e vai, a seu modo, convidando o leitor a fazer o mesmo, tanto em face da poesia do curitibano, quanto frente à obra crítica que a investiga, o que inclui o cuidado com a divisão estrutural do livro em consonância com o seu conteúdo. Isso não significa que olharemos exclusivamente para o sumário, porém o manteremos sempre em mente como baliza para interpretação e compreensão da obra crítica.

O ponto de partida: a síntese. Trata-se de um tema recorrente ao longo do livro e é a questão central de todos os capítulos, cada um à sua maneira. A síntese lírica de Leminski é proposta pelo autor a partir das seguintes categorias: zero, breve, par e reunião do diverso. Sintetizando o *Quatro Clics* por essa mesma chave de leitura, Belúzio intitula os capítulos teóricos como 0, 1, 2 e 3. Os quatro capítulos, já em seus títulos, seções e subseções, são carregados de potencial interpretativo e espelham aquilo do que falam, mimetizando, em sua organização, a própria discussão elencada. Entretanto, sem deixar de lado o rigor estrutural acadêmico, a obra conta também com agradecimentos, prefácio e apresentação, localizados no início do trabalho, assim como referências e mini biografia do autor, ao fim, sendo esses os elementos que se eximem de compor a síntese de que trata o trabalho.

Antes da crítica, mas já integrando-a, de alguma maneira, estão presentes o prefácio e a apresentação. No primeiro, elaborado por Viviana Bosi, professora livre-docente em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo (USP), somos apresentados à obra por meio de comentários breves acerca de cada um dos capítulos, de modo que, em sua tessitura, o texto nos permite entrever a estreita relação que se cria entre leitor, livro e autor. Conforme as palavras da pesquisadora em sua apresentação, o que ocorre durante a leitura do *Quatro Cliques em Paulo Leminski*, é que “vamos nos impregnando do tom e do jeito de ser do próprio Leminski. Graças ao estilo de escrita de Rafael, somos convidados a entrar para o convívio do poeta, como se ele, o seu crítico e nós, seus leitores, formássemos um só diamante” (Belúzio, 2024, p. 15). Na sequência, o preâmbulo escrito pelo autor, pós-doutorando do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL-UFES), nos permite compreender melhor o que queria dizer a autora do prefácio. Ao explicar cada um dos capítulos, metodologias e objetivos do *Quatro Cliques*, a liberdade do poeta e o rigor do pesquisador se entrelaçam e dão ao texto forma própria, cumprindo com o desejo expresso por Rafael de que o seu “trabalho não tendesse apenas ao capricho acadêmico, mas também ao relaxo lírico; escrever com & escrever sobre o parnasiano hippie. É com essa tensão que eu quero, leitor, encontrar na minha escrita a ferida de Leminski” (Belúzio, 2024, p. 20).

Após a apresentação, há o “0”, um falso capítulo. Chamamo-lo assim por conta de sua localização anterior àquele que o autor considera como primeiro capítulo e também pelo esvaziamento descrito a seguir. Tal “capítulo” não possui nenhuma seção e contém apenas uma página ocupada pela mancha gráfica, além da que traz o título. Trata-se de um verbete para a palavra “Clic”, composto por quatro entradas: 0, 1, 2 e 3. Todas elas representam, de formas distintas, o conceito de síntese proposto ao longo do livro. Além disso, a própria natureza do verbete, enquanto palavra dicionarizada, traz à tona a escassez do texto que, por mais que contenha em si toda a significação possível, também não significa nada enquanto palavra estanque, fora de uso. Como será descrito pelo pesquisador em um capítulo posterior: “O zero é a forma da síntese total. A redução chegou a ponto de não haver sobra. E tudo acabou. E tudo fugiu. E agora é manifestado” (Belúzio, 2024, p. 97). Com o verbete para “Clic”, o autor dá início à sua obra, demonstrando que a relação indissociável entre forma e conteúdo, tão cara à poesia e, em especial, à Leminski, também se fará presente na constituição de seu estudo, manifestando aquilo que

afirma Bakhtin quando diz que “não há forma pura: o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis” (Bakhtin, 2014, p. 37), ou ainda, nas belas palavras de Viviana Bosi, “Ecos da personalidade poética complexa do curitibano ressoam tanto na linguagem quanto na organização deste livro. Rafael não hesita em se colocar, compartilhando com o poeta a esgrima entre crítica e poesia” (Belúzio, 2024, p. 13).

O primeiro capítulo, 1, vai ao encontro do breve, que “é mais do que o zero e menos do que o par [...] Não é o nada, mas um quase nada, o pouco acima do vazio. Não chega a ser o plural, porque, se for dois, será o par” (Belúzio, 2024, p. 109). O capítulo possui apenas uma seção: “Poema de abertura”. Nesta, o autor discorre a respeito do conceito homônimo, segundo o qual o primeiro poema de uma obra é capaz de encapsular ou prefaciá-lo aquilo que estará presente ao longo dela toda. Novamente, a estrutura da seção é significativa, pois, enquanto carrega “poema” no título, traz como subseções: “[Epígrafe]”, “Primeiro quarteto”, “Segundo quarteto”, “Primeiro terceto”, “Segundo terceto” e “[Estrambote]”, configurando-se, portanto, como o soneto que oficialmente abre o livro. Apesar da relação traçada, o capítulo não adentra a discussão sobre Leminski desenvolvida no restante da obra, mas detém-se na proposição e justificativa do conceito de poema de abertura em sentido amplo. Não se trata de demérito, pelo contrário: a discussão teórica elaborada, justamente por seu caráter generalista, faz-se terreno fecundo para o cultivo e florescimento da teoria literária. Além disso, o conceito é utilizado como peça central do capítulo seguinte, o que o justifica e potencializa.

Intitulado 2, o segundo capítulo traz apenas duas seções: “Abordagens da síntese lírica leminskiana pela crítica literária” e “Síntese em close”, o que logo nos faz pensar no par, que “opera a conjunção de dois elementos. Entre as duplas, são admitidas relações várias, simultaneamente ou não” (Belúzio, 2024, p. 95). Nesse caso, os capítulos estabelecem uma relação de complementação e unificação enquanto par, pois, na primeira seção, o autor utiliza a crítica literária para endossar sua proposta e, na segunda seção, ao desenvolver sua própria abordagem, passa a fazer parte do grupo consultado inicialmente. Desse modo, o capítulo e suas duas seções expõem o conceito em si próprios, afinal o par está “gerando sempre uma unidade (até quando esvaziada, no caso do zero)” (Belúzio, 2025, p. 136). No que diz respeito à metodologia, na primeira seção, há uma revisão de literatura focada especificamente no conceito de síntese em Leminski. Na segunda, é realizada uma análise minuciosa do poema de abertura “contranarciso”, seguida de um aprofundamento nos conceitos de zero, breve, par e reunião do diverso, por meio de múltiplos poemas do curitibano.

Com suas quatro seções, o terceiro capítulo, 3, representa a reunião do diverso, caracterizado por, “de uma só vez, conter três ou mais elementos distintos por si mesmos e/ou reunidos em forma de zero e/ou de breve” (Belúzio, 2024, p. 95). Além disso, “O que diferencia esse procedimento e o par é o número de itens utilizados para que ocorra a união: se dois, a segunda opção; se mais de dois, a primeira” (Belúzio, 2024, p. 136). No capítulo 3, nos são oferecidas quatro seções que representam também, sucessivamente, breve, par, reunião do diverso e zero.

A primeira, “As sínteses em outros livros leminskianos”, apresenta exatamente o que o título sugere, porém o faz em apenas 17 páginas, de maneira breve, daí a aproximação que fazemos com o elemento de síntese homônimo. São pequenas análises, em alguns casos de apenas uma página, das obras em prosa do autor, tanto literárias quanto críticas.

A segunda seção, “As estátuas da liberdade & do rigor, ou uma carta-poema sobre as sínteses da forma social e da forma literária”, traz excelentes exemplos do par, como vemos no título que, além de opor as duas estátuas, tem duas formas e, no limite, dois títulos, separados pela conjunção “ou”. Nessa seção, encontram-se seis subseções, com cinco delas contendo títulos em pares separados por dois pontos (que podem também ser lidos como subtítulos) e com a sexta apresentando novamente as estátuas da liberdade e do rigor, opostas em par de extremos que se unem no poeta, como teoriza Belúzio na seção em questão. Daí a ideia de uma representação do par, que, se não protagoniza a seção por completo, ao menos contracenava com a protagonista: a carta-poema analisada.

“Um clic-biografemático, ou ‘Uma vida é curta / para mais de um sonho’” é a terceira seção do terceiro capítulo e espelha em si a reunião do diverso. São 13 subseções que analisam a produção leminskiana a partir do dístico do título e de um biografema adquirido por meio de um trabalho de arquivista do crítico, o que leva a uma discussão quanto ao próprio conceito de biografema e de trabalho arquivístico, misturando-se com biografemas de Rafael e de seu trabalho. Além disso, todas as subseções possuem uma das letras do título em maiúsculo, formando o acróstico “PAUOLEMINSKI”. Essa arquitetura indica a proposta da reunião do diverso, assim como a do biografema, de que, a partir de detalhes aparentemente desconexos, é possível formar e compreender um todo coerente.

A última das seções do último capítulo, como tudo o que acaba, indica o zero: “A pobre nudez do haicai, ou, ‘enfim, / nu, / como vim’”. O autor, então, se detém sobre o haicai que coloca o vazio em grau máximo. Com todos os seus versos expostos logo no título da seção, parece não sobrar nada. Desse nada, extrai-se

tudo. O poema é esvaziado de seus versos uma vez mais, pois cada uma das três primeiras subseções traz um deles em outro contexto: “Enfim, o poema”, “Nu, ritmicamente” e “Como vim / do século XX / da tradição haicaísta / da tradição franciscana”. Note que o último verso é acompanhado de três partes menores configurando seções de especificidades de análise. Há ainda a última subseção da última seção do último capítulo: “as roupas do poema nu”. Quando todo o haicai foi despido e analisado a partir da síntese proposta, à luz de biografemas e da historiografia, suas roupas são o que sobra: a dúvida, a desconfiança quanto à seriedade do crítico que parece extrair tanto de tão pouco, seja no haicai, seja na chave de leitura discutida na obra, e isso também é discutido com o rigor acadêmico que lhe é devido.

Inclusive, no que diz respeito à atenção às demandas acadêmicas, vale lembrar a ressalva de Fábio Durão, professor do Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), ao falar de metodologia de pesquisa em estudos literários e o comprometimento necessário para a produção de conhecimento novo: “Dominar aquilo que já foi dito sobre uma obra ou autor, por maior que seja o número de livros envolvidos ou a complexidade dos textos, pode levar à erudição, mas não é gerar um conhecimento novo” (Durão, 2015, p. 385). Rafael, entretanto, alcança ambos: demonstra aprofundamento e compreensão na mesma medida em que propõe uma nova chave de leitura para a obra de Leminski, legitimando-se como crítico e pesquisador.

Após o último ponto final: as referências. Conquanto não sejam tópico comum de análise, faz sentido nos demorarmos nelas quando percebemos que, mesmo estas, dividem-se em quatro seções: “Obras de Paulo Leminski”, “Traduções realizadas por Paulo Leminski”, “Críticas, depoimentos e material jornalístico sobre Paulo Leminski” e “Outras referências bibliográficas”. Ao todo são 45 páginas de referências que amparam o pesquisador em suas mais diversas afirmações e demonstram profundo cuidado bibliográfico, algo que, longe de ser meramente superficial, é constantemente exposto nos textos e, especialmente, nas notas de rodapé, onde são indicadas obras para aprofundamento e levantadas discussões secundárias que, mesmo em caráter coadjuvante, estão sempre bem fundamentadas com obras de referência. Em uma dessas notas, apenas a título de exemplo, Rafael admite, com humor, compreender o ponto hiperbólico ao qual podem chegar suas listas, quando, antes de citar 132 personalidades presentes na biografia de Leminski, diz: “Perdoe, leitor, a tabela excessiva, mas ela consegue mostrar a vastidão de

interações possíveis – e inesgotadas [entre os citados e Leminski ...] Se quiser evitar vertigem, ou mesmo sono, ignore as próximas linhas” (Belúzio, 2024, p. 57).

De volta à relação entre estrutura e conteúdo, atentemo-nos aos detalhes: a nota citada fala da ausência dos nomes no índice onomástico de *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim* (2001), de Toninho Vaz. Tratando-se de ausência, representa um zero, mesmo que composto por uma das maiores reuniões do diverso na obra: 132 elementos da tabela que materializam o vazio deixado na biografia (novamente, 1, 2 e 3, relacionando-se ao 0). Além disso, é parte do texto, mas é também dispensável, por ser nota de rodapé escrita pelo próprio autor, o que faz dela, segundo Gerárd Genette, “um desvio local ou uma bifurcação momentânea do texto e, nesse sentido, faz parte dele tanto quanto um simples parêntese. Estamos aqui numa franja muito indecisa entre texto e paratexto” (Genette, 2009, p. 289). Ou seja, cada nota pertence ao texto enquanto conteúdo breve, mas é também zero em sua marginalidade e faz par com o que complementa, normalmente oferecendo a ele diversidade de perspectiva. Pensando nessa íntima relação com a chave de leitura, não surpreende que, em sua síntese, a obra proporcione discussões por esse meio em tantos momentos.

Após as referências, há uma mini biografia de Rafael Fava Belúzio, na qual nos são dadas a conhecer suas qualificações como crítico e literato, competências que, ao longo da obra, já havíamos compreendido empiricamente. Afinal, se “o grande crítico será aquele que, através da sua crítica, dá aos outros a possibilidade de formar uma opinião sobre a obra, em vez de ser ele a dá-la” (Benjamin, 2024, p. 119-120), Rafael merece o título, pois, a partir de suas proposições e do material teórico e literário elencado, alcançamos a capacidade de adentrar o universo leminskiano e vislumbrar as roupas do poema nu. Ele compartilha conosco seus anos de experiência poética, sua longa pesquisa, toda uma jornada, e vamos juntos liricamente envelhecendo, afinal “Só mesmo um velho / para descobrir, / detrás de uma pedra, / toda a primavera.” (Leminski, 2018, p. 16).

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução, literatura: filosofia, teoria e crítica*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2024.

BELÚZIO, Rafael Fava. *Quatro Cliques em Paulo Leminski*. Curitiba: Editora UFPR, 2024.

DURÃO, Fábio. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. *DELTA: Documen-*

tação e Estudos em Linguística Teórica e Aplicada, [S. l.], v. 31, n. 4, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/22230>. Acesso em: 03 out. 2025.

GENETTE, Gerárd. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009. (Coleção Artes do livro, v. 7).

LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski: o bandido que sabia latim: biografia*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Recebido em: 24/11/2025

Aceito em: 16/12/2025



V. 30 N. 3 Belo Horizonte, 2024 | ISSN: 1982-0739



APOIO
PÓS-LIT
CAPES
PROEX/UFMG