

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO PRÓ-REITORIA DE
GRADUAÇÃO DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
COLEGIADO DE JORNALISMO**

Anna Flávia Monteiro

Do Canto Delas: Gênero, a escrita literária e os femininos autorais.

Trabalho de conclusão de curso.

**Mariana
2019**

Anna Flávia Monteiro

Do Canto Delas: Gênero, a escrita literária e os femininos autorais.

Memorial descritivo de produto jornalístico apresentado ao curso Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Cláudio Rodrigues Coração

Mariana

2019

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

O482d Oliveira, Anna Flavia dos Santos Monteiro de.

Do canto delas [manuscrito]: gênero, a escrita literária e os femininos autorais. / Anna Flavia dos Santos Monteiro de Oliveira. - 2019. 110 f.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração.

Monografia (Bacharelado). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Graduação em Jornalismo .

1. Mulheres na literatura. 2. Feminismo e literatura. 3. Mulheres e literatura. 4. Literatura. I. Coração, Cláudio Rodrigues. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 82.09

Bibliotecário(a) Responsável: Iury de Souza Batista - CRB6/3841



FOLHA DE APROVAÇÃO

Anna Flávia Monteiro

Do Canto Delas: Gênero, a escrita literária e os femininos autorais

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo

Aprovada em 17 de dezembro de 2019

Membros da banca

Prof. Dr. Cláudio Rodrigues Coração - Orientador(a) (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Hila Rodrigues - (Universidade Federal de Ouro Preto)
Profa. Dra. Lara Linhalis Guimarães - (Universidade Federal de Ouro Preto)

[Cláudio Rodrigues Coração, orientador do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 16/5/2023



Documento assinado eletronicamente por **Claudio Rodrigues Coracao, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 16/05/2023, às 16:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0526117** e o código CRC **853D22A3**.

À todas aquelas que me antecederam;
à todas aquelas que me reergueram;
a todas e todos aqueles que me formaram e encorajaram.
E, principalmente,
à minha mãe.

AGRADECIMENTOS.

Eu não teria chegado até aqui sem a presença de muito do que me é caro na vida.

Primeiramente, à minha mãe e meu irmão – minha Dina e Pedro; por vocês sempre e por todos os nossos anos de afeto e resistência.

Às munições e companhias que encontrei na forma de texto, movimento e música, fortalecendo desde sempre minha alma para lidar com os caminhos do mundo.

À mágica sublime dos encontros, aos amigos e amores que fizeram toda a diferença do mundo em cada dia – não reparem os sumiços, era só a feitura do sonho de um livro.

À professores e tutores durante toda a caminhada da minha formação, do primário ao superior - vocês são parte essencial do meu crescimento.

Ao meu paciente e poético orientador, sem o qual eu não teria encarado a escrita, sem o qual eu não teria confiado nas minhas ideias e mãos – sem um Coração forte não se avança.

À UFOP e ao Jornalismo, que me receberam de braços abertos em todas as suas possibilidades.

À minha terra natal e aos meus; ao cerrado mineiro e o que nele habita.

À tia Diná – vou cantar teu nome.

À Oxum e às forças femininas, que me é tão sagrado.

Ao movimento feminista, que há de mudar o mundo.

reza

*meias nos pés ou descalço
imensamente orgulhoso ou dobrado como
amor
galho cada falso
coveiro ou dançarina no vento
o mesmo vento ainda fedorento de
porcos rosa ou o pólen que
faz uma tosse
cruel fantástico ao contrário de qualquer outra coisa*

*para ter nenhuma necessidade de
aparato de uma
sala de cirurgia
para estar seguro de todos os danos
corporais para conhecer o
amor sem exceção
para ser santo em qualquer forma*

Patti Smith.

RESUMO

A partir de observações de literatura e autoria, arte e gesto autoral, dispositivos culturais e feminismo, o presente trabalho de pesquisa é fruto das aflições e questionamentos do processo de produção de *Do canto delas*, um livro de contos sobre mulheres, o feminino-linguagem e as violências de gênero no interior mineiro. O memorial descritivo pretende trazer à tona os enredamentos patriarcais normativos e o silenciamento do feminino nessa ordem social enquanto linguagem, gesto e gênero. Tendo como panorama os rastros historiográficos da mulher na trajetória do exercício da vida pública e liberdade de expressão, a questão da identidade normativa do feminino é destituída em favor de sua libertação material e simbólica. Assumindo a posição de autora junto às impressões empíricas e resultados do processo de produção do livro de contos *Do canto delas*, tem-se descrito o trajeto de seu desenvolvimento, das primeiras elaborações à composição narrativa e estética. Uma vez que o feminino está enclausurado por normas de dominação, faz-se necessário que teoria e prática feminista andem juntas para que tenhamos ferramentas na reelaboração antissexista das políticas de afetos, dos currículos, *corpus* de crítica e educação, e, portanto, dos modos de autoria. A pesquisa, assim como o produto, convida a caminhar do pensamento à ação autoral do feminino, seus desafios e manobras de mudança, passando por questões estruturais como a formação de base. Acompanhado por expoentes de competência ativista e artística da cultura e da literatura, o presente memorial fora desenvolvido para se refletir uma nova forma de entender a figura de uma autora e os significantes e expectativas socioculturais que a atravessa, associando gesto autoral, gênero e as operações patriarcais na cultura. O objetivo é ressaltar a riqueza das potencialidades narrativas com a libertação e reestruturação do feminino-gesto enquanto gênero e linguagem.

Palavras-chave: autoria; cultura; feminino; literatura; feminismo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Colagem artística com Erykah Badu.....	10
--	----

SUMÁRIO

Acendo essa vela para evocar o diabo: incandescências profanas do feminino e da escrita.....	8
1. Gestos: autoria e narratividades.....	9
1.1. Escrever o mundo: ato da criação e a potência de dizer.....	9
1.2. Aquele que escreve.....	13
1.3. O anônimo é uma mulher.....	17
2. Morte do anjo do lar: o pensamento feminista como ferramenta de expressão e ruptura.....	21
2.1. Para nos olhar: a teoria e prática feminista desperta de bell hooks.....	22
2.2. Para nos ouvir: consciência prática e educação feminista.....	30
2.3. Para nos narrar: produtos de mídia, gestos de confronto e vozes autoras.....	35
3. BlasFêmeas: o percurso do gesto de autoria e a combustão de “Do canto delas”	47
3.1. Fagulhas na base: os primeiros passos em cima da brasa.....	47
3.2. Fornalha: composição do livro e o trajeto do fogo conto a conto.....	50
Clama contra o apagar da luz que finda: notas finais.....	73
Referências.....	77

Acendo essa vela para evocar o diabo: incandescências profanas do feminino e da escrita.

Como a revisão das construções e abordagem cultural do feminino pode interferir na forma de viver e contar sobre um tempo? Como a reflexão da escrita pode ressignificar um gesto cultural? O que implica a ação autoral e protagonismo do feminino? Inicia-se o presente corpo de pesquisa com o convite antecipado à profanação dos afetos e conceitos sacramentados pela norma.

A partir de uma investigação memorial de proposta feminista, o presente trabalho busca rastrear as engrenagens e dispositivos que limitaram o feminino enquanto autoria, crítica e gênero-linguagem, visando a reflexão sociocultural e política de suas vias de atuação e manutenção. Dadas a atividade literária e o exercício autoral como ofícios de puro exercício de liberdade humana e de expressão, faz-se necessário mapear e autuar o silenciamento normativo e canônico da vida e corpo fêmeo e, por essência, decompor as motivações socioculturais patriarcais na deslegitimação do próprio feminino enquanto política de afetos autorais.

Frente à uma sociedade de base educacional e de formação sexista e violenta, um corpo fêmeo que protagonize sua própria autoria nos produtos midiáticos culturais e artísticos se configura como potente ferramenta de conscientização e transformação. Quando criticamente conscientes e praticantes do pensamento feminista, seus trabalhos representam uma poderosa e reverberante linha de frente através de suas ações de confronto estético-político.

Ao atravessar o ato da escrita como criação, a educação e conscientização feminista, a autoria como gesto, a relação de violência patriarcal e silêncio material e simbólico de gênero, tem-se a análise de selecionadas obras e vidas autoras para maior exemplificação de política estética de enfrentamento na escrita. Toda a reflexão teórica e pessoal do memorial descritivo flexiona os pulsos de inquietações e processos para a realização do livro de contos *Do canto delas*, proposta inicial e final como trabalho de conclusão de curso de Jornalismo. A produção da obra, caminhando com a investigação acadêmica, possibilita o mergulho necessário para maior entrega ao tema e seus questionamentos urgentes.

De forma a vislumbrar a estratégia para a reconstrução de um futuro mais justo e dinâmico em suas chances culturais, é preciso que a teoria e prática feminista, através de corpos e *corpus*, reavivam e reinventem suas medialidades narrativas para propagar suas

pautas e comprometimentos desde a educação de base até os mais diversos estilos e formatos de mediadores culturais, das mídias e das artes. Se encararmos e assumirmos as plataformas autorais como possibilidades de práticas antissexistas poderemos, então, caminhar para romper com a incisiva atuação das violências patriarcais de gênero; poderemos, então, protagonizar com segurança e liberdade nossas narrativas, gestos e corpos.

É de cada inconformidade e desconforto - íntimo, estrutural e coletivo - dispostos no decorrer da pesquisa que nasce *Do canto delas*, um produto autoral que tem como norte a reflexão das violências da história do feminino-linguagem e, assim como o jornalismo e a literatura, se projeta como um lugar de ressignificação de memória. Caminhemos, assim, às devidas profanações.

1. Gestos: autoria e narratividades.

1.1. Escrever o mundo: o ato da criação e a potência de dizer.

Para chegar até aqui, no ponto inicial do trabalho em questão, percorri chãos que não calculava possíveis de antemão. No âmbito científico, determinar o molde preciso da minha pergunta exigiu uma certa frieza de espírito ao tratar de dois assuntos que me tomam a paixão de imediato: a escrita literária e o feminino enquanto identidade e gesto. Logo na primeira tentativa de recorte e desenho do que havia me proposto, fez-se em pedra a noção certa de que, ao envolver o mergulho vasculhador de uma pesquisa, deve-se estar apto a conviver com a confusão, a insegurança, o trôpego avanço de quem oscila entre abrangência e precisão; a ineficiência da língua em acompanhar a capacidade do pensamento de se adiantar. E, por fim, a habilidade de uma pergunta - um problema de pesquisa e, portanto, a pesquisa em si - de se reconstruir incansavelmente pelo caminho. Salvo os contornos e interrupções, minha compreensão no começo era de que eu tinha um horizonte que seria meu elemento primário, por mais que a vista mudasse na jornada. Lidar com aspectos literários, filosóficos, estético-políticos e de gênero de dentro de um curso de Comunicação Social se deu na consciente decisão de “botar meu bloco na rua” e descer a avenida junto a ele. Antes do ingresso em Jornalismo na cidade de Mariana pela UFOP, eu vinha sendo uma típica escritora de gaveta até onde posso me recordar. Intrigava-me desde criança a materialidade do livro e do que, a partir dele, tomava forma absoluta, livre e viajante no que eu pensava, em como percebia o mundo e na pessoa que

eu era e vinha me formando.

Me interessava como as histórias iam parar nas minhas mãos, nos cenários que eu visitava antes de dormir, como um objeto tão finito como o papel pode ser capaz de tamanhos universos possíveis. Pouco tempo depois da alfabetização, a necessidade de me colocar em cena no ato da escrita criativa se formou como um hábito que me ajudava a regular e entender minhas emoções, digerir os dias, as situações, o lugar do não-dito-ser-dito. Era um canto íntimo, pessoal, infinito enquanto eu encontrasse palavras para tal.

Enquanto filha de pais separados desde bem cedo na infância, o destino e as circunstâncias foram justos comigo quando me deixaram na guarda materna. Minha mãe foi uma figura que, pela sua sensibilidade artística e consumo cultural por variados meios, deixou a criança em mim à vontade para crescer curiosa, desperta das artes que encontrava ou fazia. A mesma figura que, sem a intenção de, também foi a semente do meu estranhamento quanto à posição da mulher no mundo. Não me era natural ou justificável a forma que certos acontecimentos se desenrolavam. Por mania de contemplar, eu via muito - muito do que talvez nem fosse esperado ou adequado que eu visse. E eu via, ouvia e sentia o quão penosa, injusta, policiada e incompleta era a experiência de ser mulher onde vivíamos. Tudo começou com ela - a minha mãe, em casa, das minhas primeiras noções de violência doméstica à visão do cotidiano cultural esmagador do feminino.

A mulher tinha (ainda tem, se seguirmos expectativas patriarcais) um lugar só seu. O de nutrir, de servir, de ser só sorrisos e agradabilidade, de ser doce e graciosa, sensual quando tivesse que ser do desejo do outro, polida e recatada em todos os outros aspectos. Apenas muito recentemente na História somos tidas como cidadãs no que se diz respeito a direitos civis de todo prisma, como o voto, o divórcio, o direito contraceptivo, a possibilidade de sair para trabalhar (ainda que, sabemos bem, os ganhos não são equivalentes entre os sexos, mesmo ocupando o mesmo cargo), entre outras conquistas tardias. O que eu tinha que me acostumar era em conhecer, todos os dias e de todos os jeitos, uma sociedade que tinha como modo operacional de longa data o sexismo, a violência contra o feminino e a cisheteronormatividade vigilante do patriarcado. Para atravessar a escrita dos femininos e a riqueza das identidades de gênero e de afetos eu teria que, antes e durante todo o caminho, atravessar a mim mesma.

Por que a escrita feminina foi tão estigmatizada pela sociedade e reduzida pela crítica? Como personagens femininos escritos por homens são tão alienados da experiência real de uma mulher? O que é uma identidade do feminino que se inscreve num texto? Por que

a escritora é um fenômeno recente? Qual é o gesto político da mulher que escreve? Visando mais profundidade na discussão sob perspectivas de política e gênero mais à frente, convido à introdução no que cabe à atividade literária e suas mais íntimas relações com a linguagem, a liberdade do ser e o ato da criação.

Giorgio Agamben é um filósofo italiano contemporâneo que se preocupa com uma vastidão de elementos político-estéticos; como o direito, a política, a estética, signos e símbolos, teologia e, naturalmente, arte e literatura. Em *O fogo e o relato* (2018), dentre ensaios sobre criação, arte, escrita e livros, podemos nos deleitar com sua indagação do que constitui, afinal, o ato de criação. O ponto de partida para a reflexão evoca Deleuze em uma conferência de 1987, instaurando que o ato de criação é um ato de resistência. Primeiro ao perecer, à morte; e segundo ao paradigma da informação, onde o poder é exercido nas “sociedades de controle”, como as chama. Aqui damos à criação o ímpeto do que se opõe e resiste à uma força externa, ponto em que Agamben toma a voz e se aventura em desenvolver uma definição mais satisfatória do contexto, a qual tomo a liberdade de reproduzir em concordância. O primeiro gesto é adotar o rumo de ver como ato poético, e não de criação, apenas no sentido de produzir. O segundo é denotar que, posteriormente à palestra de Deleuze, o mesmo acrescentou ao *Abecedário* (documentário póstumo com uma série de entrevistas com o filósofo Gilles Deleuze) que o ato de criação tem relação com a liberação de uma potência.

Ao mapear em suas leituras o conceito de potência, é possível recuperar a origem do conceito no filósofo grego Aristóteles (especificamente em *Metafísica*, livro IX, e *De anima*, livro II), que contrapõe e relaciona potência e ato, importantes heranças do pensador à filosofia e à ciência. Sua teoria é que a passagem da potência ao ato se verificaria em qualquer sujeito com uma habilidade ou saber. Essa potência não é o que pode vir a ser, mas o que já é, aquilo daquele que já tem o hábito ou a posse de uma capacidade. Quando se tem uma potência ou o hábito dela, pode-se escolher executá-la ou não, e aí Agamben aplaude a genial sutileza do aluno de Platão: a potência determinada pela possibilidade do seu não exercício. É o poder sobre uma privação. Nessa sugestão teórica é criada a ideia da consequência da potência como sendo impotência do mesmo e em relação à ela. Ou seja, em sua estrutura de concepção, a potência é poder-se e poder-de-não [ser], fazer ou de não fazer, relação definitiva da potência de Aristóteles, sendo que “o vivente, que existe na forma de potência, pode sua própria impotência” (2018, p. 65).

Atribuídas as definições, podemos propor que não cabe no ato da criação o

entendimento de que se trata simplesmente de uma potência executada num ato, em alguma altura pelo sujeito (artista), sem como e porquê aparentes. Pois se a potência também é poder-de-não, como a segunda se daria? Novas luzes, graças a aporias filosóficas gregas, são lançadas, então, em direção à relação de criação e resistência de Deleuze.

A tese levantada aqui é de que todo exercício de criação tem uma força resistente que se opõe à expressão. Imposições culturais e violências psicológicas e de gênero são algumas das resistências para mulheres que se aventuraram pioneiramente na literatura no século XIX, por exemplo, torturadas pelos próprios instintos contrários e os impedimentos práticos ao redor.

Virginia Woolf, escritora inglesa com instigantes elaborações conceituais feministas (ainda que o corpo do termo ou o movimento em si ainda não tivessem sido delineados como conhecemos hoje), em seu renomado *Um teto todo seu*, preparado em 1920 e publicado em larga escala em 1989 (a edição visitada para a presente pesquisa data de 2014), traz um exercício de analogias para pensar a situação da possibilidade criativa para as mulheres do período (2014, p. 71): a possibilidade da existência de uma irmã de Shakespeare que, em sua época, com as mesmas aptidões, paixões e interesses do irmão - até meio parecidos, em idade e trejeitos - não recebe a mesma fortuna do destino e da sociedade. Nesse cenário comparativo pautando as possibilidades de vida e tempo para uma mulher no século XVI, os irmãos, apesar de iguais em ambições, talento e impaciência por aventura, não participam da mesma sorte e oportunidades unicamente pelo gênero.

A proposta de reflexão comparativa da autora inglesa continua: Judith, nome hipotético criado por Woolf, teria lido escondido e com dificuldade; se escrevia, queimava o conteúdo ou o escondia, forçada ao casamento como era o costume. Por conta da sua harmonia com as palavras, fugiu durante uma noite para Londres a fim de tentar a sorte e não a encontra, passando por objetificação, ridicularizações e outros. Em resumo, não muito depois dos 17 anos, mata-se numa noite de inverno. A impotência, ou o poder-de-não, torna-se vivo e com cores reforçadas socialmente em relação à uma mulher que deseja escrever (ou seja, atuar em seu protagonismo autoral e expressão criativa), uma vez que “todas as suas condições de vida, todos os seus instintos eram hostis ao estado de espírito necessário para liberar o que quer que fosse no seu cérebro” (2014, p. 76).

Mas o que é o estado de espírito mais propício para o ato de criar?, pergunto. É possível que alguém tenha a definição no estado que incentiva e torna possível essa estranha atividade? (WOOLF, 2014 p. 76)

Após o breve exercício imaginativo, aplicamos o contexto e retornamos à noção de potência-de [passar ao ato da criação] como um parecer ambíguo, tratando daquilo que pode um e seu contrário, íntima e irredutivelmente. Visto isso, o ato poético - de criar e produzir - só pode ser entendido como um campo de tensões: agir e resistir, fazer e não fazer. Somente em contato com sua impotência o sujeito pode dominar sua potência. Por isso, não há forma de dominar inteiramente a potência, tornando o poeta (agente do ato da criação) um ser “à mercê da própria impotência” (2018, p. 67). A potência que pode em suas duas formas é suprema, sendo necessário, na sua passagem ao ato, transportar o poder-de-não. A maestria do ato de criar é conservar na sua execução a potência-de-não, a presença daquilo-que-não; a “salvação da imperfeição na forma perfeita”:

Na tela do mestre ou na página do escritor, a resistência da potência-de-não se assinala na obra como o íntimo maneirismo presente em cada obra prima. (...) Não se trata dos arrependimentos que a radiografia mostra na tela sob as camadas de tinta, nem das primeiras redações ou das variantes verificadas no manuscrito: trata-se daquele tremor leve, imperceptível na própria imobilidade da forma. (AGAMBEN, 2018, p. 68)

O tremor que ilustra a fala de Agamben é emprestado do “Paraíso”, em *Divina Comédia*, do escritor italiano Dante Alighieri. Na altura do 13º canto da obra, o poeta sucinta em versos o que o seu contemporâneo observa sobre o caráter anfíbio do ato de criação: “O artista/ a quem, no hábito d’arte, treme a mão” (versos 77 e 78 do canto XIII). O hábito é o estilo, a forma, o domínio dos meios de que se faz uso para a sua arte. Interessante ressaltar aqui o fato de que Giorgio Agamben não vê o lugar de origem da inspiração e do estilo como sendo o mesmo, vindo a primeira de um espaço distinto no autor.

O tremor seria a vacilação íntima, a maneira que cada artista toma distância do estilo, do plano da forma; um íntimo maneirismo onde, num texto, as possibilidades de um novo uso da língua e da sintaxe crescem. Nessa perspectiva, tal descrição se encaixa com precisão na manifestação de dupla face de todo processo criativo, seu teor autêntico, sua valsa de impulsos contraditórios - o ímpeto da inspiração e a resistência da crítica. Uma obra deveria, em suma, resultar de suas tensões sem sacrificar a presença do tremor do

âmago, que é sua “suprema maestria”: “o que treme e quase dança na forma é a potência” (2018, p. 71).

No mesmo corpo de reflexão, Agamben usa de mais vias de analogia para potência-de e a potência-de-não, usando a colheita contemplativa de outros autores e artistas que o cativaram em sua trajetória de pesquisa e vida. Uma de suas referências reflete o homem como um ser de duas fases dinâmicas, sendo elas a impessoal (não identificada e pré-individual) e a pessoal (individual). O processo não é cronológico e não se resolve no sujeito com o tempo, sendo o fator impessoal coexistente e indecomponível ao sujeito. O poder-de está no impessoal, na potência criativa, na inspiração pioneira, que se precipita para a obra e a expressão; o poder-de-não estando na supressão que o pessoal coloca em relação ao impessoal - a resistência à expressão imprime nela sua sombra.

O estilo de uma obra não depende apenas do seu elemento impessoal, da potência criativa, mas também daquilo que resiste e quase entra em conflito com ela. (...) Justamente para sublinhar o caráter peculiar do ato de criação, que queimava na superfície da tela, sem, todavia, se consumir, metáfora perfeita de uma potência que arde sem se exaurir. (AGAMBEN, 2018, ps. 70-71).

Pode-se dizer, assim, que a concepção do fazer artístico (no caso específico da presente investigação, a criação de uma escritura) tem um grande questionamento em sua prática e recepção enquanto cânone sagrado: para se criar deve-se, em igual medida, criar com a própria impotência de criar, escrever com sua pura impotência de escrita.

Ao defender a noção da impotência como sendo interna à potência, propõe-se aqui um entendimento de inoperosidade da mesma. É através da marca dessa resistência que, em muitas vezes, a forma de uma criação, sua potência, é exposta. Por isso, ao liberar a validade da potência apenas enquanto no ato, cessando que se esgote nele, criam-se novas possibilidades de saber, de suspender a passagem de um ao outro e poder a própria impotência: eis a suprema maestria no criar.

Um exemplo para ilustrar essa suspensão na teoria de Agamben seria *As Meninas*, pintura do renomado Diego Velázquez do século de ouro espanhol. Nela, dissipa-se a parede ilusória que separa quem observa e quem é observado, traçando o pintor vários objetos de reflexão dos presentes ao ponto da dúvida de quem contempla o resultado. Torna-se possível perambular por todo o cômodo do palácio real espanhol através dos espaços reais e virtuais pincelados, indo além da representação da figura central

(aparecendo em cena, inclusive, o próprio pintor).

A exposição da potência do olhar na prática da pintura está em sua mais precisa experiência de suspensão: o tremor intacto na criação de uma pintura não ilustra apenas o que olha, mas também o fato de que está pintando. É essa desativação, esse caráter inoperante que permite à potência que seja livre, pura, que possa o próprio fato de não poder. Agamben nomeia o gesto: poética - ou política - da inoperosidade (2018, p. 76). Essa inoperosidade interna à própria operação coloca em evidência e contempla essa potência, que não antecede a obra, mas a segue, vive com ela e espanca as portas de suas possibilidades.

Na escrita, ao desacionar e tornar inoperantes as funções primárias de uso da língua (utilidade comunicativa, informativa), abre-se para aquele que escreve um horizonte de novos usos, meios e formas de moldar a palavra. Ao romper-se, a língua é o gesto que, suspenso e exposto, pode, então, permanecer livre e possível. A poesia, por exemplo, e como nos lembra constantemente os trabalhos de Giorgio Agamben, é o modelo por excelência dessa operação na linguagem - “o ponto em que a língua, tendo desativado suas funções utilitárias, repousa em si mesma, contempla sua potência de dizer” (2018, p. 80).

1.2. Aquele que escreve: autoria como gesto

[...] do despojamento mais inteiro/ da simplicidade mais erma/ da palavra recém nascida/do inteiro mais despojado/ do ermo mais simples/ do nascimento a mais da palavra. (ESTOU ATRÁS, ANA C., 1969).

Na prática da literatura, criar o texto é uma área repleta de especulações e teorias - e não é por menos. Na concepção ocidental, vê-se a figura do autor como uma espécie de autoridade das palavras, uma figura sagrada sem a qual o texto não se executa. Roland Barthes, escritor e crítico da escola estruturalista de vasta importância para estudos de semiótica e literatura, deu o autor como morto em 1968 ao refletir sobre sua emblemática figura.

Ali, Barthes publicava *A morte do autor*, instigando a correlação do autor, o leitor e a crítica em iguais competências, tomando a escrita como algo independente do autor, um corpo pleno de símbolos; a escrita seria a destruição de toda a voz, de toda a origem. A intenção era colocar a linguagem no lugar daquele que, até então, se considerava seu

proprietário, fazendo da escrita algo de impessoalidade preambular - é a língua que fala, não o autor. O crítico estendeu as mãos a Stéphane Mallarmé, poeta e também crítico francês do século XIX, e o creditou pelo conceito criado que veio a ecoar nas suas produções no final da década de 60.

Em 1969, ainda na França, Michel Foucault entra na discussão aberta sobre a emblemática natureza da autoria com a publicação de *O que é um autor*. Na conferência do tema, logo em sua abertura, profere uma citação do inglês Samuel Beckett: “*o que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala*”. Sua sugestão no ato é que a literatura, afinal, se trata da abertura de um recinto no qual quem escreve segue desaparecendo ininterruptamente. A condição do autor estaria apenas na singularidade de sua ausência. É no contexto desta assembleia e a partir das leituras de Foucault, um dos seus mais fortes marcos de referência, que Giorgio Agamben repensa as noções de autor, leitor e obra em seu texto *Profanações*. “Profanar” significa tirar do templo o que ali foi posto, removido para longe do uso e posse dos seres humanos. É profanando que se propõe um novo uso, libertando do sagrado - intenção primeira do texto em questão.

Citar Beckett é um tiro pela culatra, uma vez que o conteúdo do enunciado foi proferido por alguém, ainda que sem nome ou rosto; alguém sem o qual a tese sobre a indiferença de quem fala não poderia existir; a ironia de, ao desimportar quem fala, reafirmar a indiscutível necessidade desse alguém. Em Foucault, a distinção a se considerar se dá em duas divisões: o autor como sujeito, real, e a função-autor, sendo este foco de sua análise.

Nela, o nome do autor não é só um nome próprio ou um estado civil; é uma aura *nos limites* dos textos. A função-autor seria o modo de existência e movimentação de determinados discursos num meio social. Suas várias funções atuariam numa espécie de regime de apropriação, sancionando ou desaprovando discursos externos, apontando como cânone ou apócrifo, e, acima de tudo, operando para além das fronteiras de seus textos como “instaurador de discursividade”. Após um intervalo de dois anos, em nova conferência sobre o tema, o filósofo francês reforça ainda mais os contrastes entre o autor-indivíduo e função autor:

O autor não precede as obras. É um determinado princípio funcional através do qual, em nossa cultura, se limita, se exclui, se seleciona: em uma palavra, é o princípio através do qual se criam obstáculos para a livre circulação, a livre manipulação, a livre composição, decomposição e recomposição da ficção.” (apud AGAMBEN, 2018, p. 70)

Investigar o sujeito como indivíduo, de carne e osso - real -, anterior e principalmente, dá espaço a condições e formas sob os quais esse mesmo sujeito deve aparecer na ordem do discurso, presente através de formas objetivas de subjetivação na filosofia foucaultiana, levando em conta os dispositivos responsáveis por sua captura nos mecanismos de poder. A função-autor de Foucault é, então, um desempenho de subjetivação que o identifica como autor de um número de textos. Para seu contemporâneo italiano, toda a linguagem (e por consequência toda a escrita) é um dispositivo e a história da humanidade é o desenrolar de suas colisões com eles. Enquanto isso, em Foucault, o autor não morre, mas tal função significaria ocupar o lugar do morto, pois ele só se prova através dos traços de sua ausência - um sujeito que deixa seus sinais de vida num lugar vazio. Como podemos entender uma presença singular que surge através do que a silencia e oculta?

Sob a luz da exemplificação de inelegibilidade de um ser humano, *Profanações* traz um vislumbre da natureza reflexiva de *A vida dos homens infames*, também de Michel Foucault. Para a construção de tal texto, de 1982 (posterior ao seu livro *História da Loucura na Idade Clássica*), o filósofo francês busca em acervo bibliotecário registros, relatórios e denúncias das vidas de pessoas que, no intervalo secular de 1660 a 1760, eram tidas como obscuras, degeneradas; retratadas através de uma linguagem acusatória, revelando fragmentos de discursos que condenam vidas perseguidas e vigiadas que entraram em choque com o poder. Essas vidas colocadas em registro tinham em comum seu choque com o discurso normatizador da sociedade da época, condenando-as a todo tipo de destino infeliz: prisão, internato, morte.

As perseguições, torturas e execuções (muito comumente em fogueiras) do movimento conhecido como caça às bruxas (iniciado no século XV) seriam alguns desses resultados de uma vida que é tida como desonrosa perante às normas sociais, por exemplo. A histeria de Freud para catalogar, enclausurar e estigmatizar a figura da mulher no século XIX também se configura como classificação de vida dada por infame. As vidas infames aparecem em registros como condenações sociais, fixando-as como autoras de atos perversos e indignos. Quem as registravam eram figuras anônimas, sem rosto ou nome, sem qualquer pretensão de sua parte em conhecer ou representar; apenas ali para colocá-las no atroz arquivo da infâmia.

As existências infames não se realizam em expressão nem se dão por comunicadas, o que as fixaram em um registro “parece subtraí-las para sempre de toda possível apresentação, como se elas comparecessem na linguagem apenas sob a condição de

continuarem inexpressas” (2018, p. 59). Na relação entre o texto sobre o autor e as vidas infames é que Agamben vislumbra a possibilidade de ilustração do paradigma presença-ausência do escritor em uma obra:

Se chamarmos de gesto o que continua inexpresso em cada ato de expressão, poderíamos afirmar então que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela instala um vazio central. (AGAMBEN, 2018, p. 59)

O que entrelaça diferentes formas de infâmia nessas vidas que repousam nos documentos percorridos por Foucault não é seu potencial de representação e simbolização, mas o gesto de colocá-las em jogo em cada sentença, cada oração, onde suas felicidades, destinos e liberdades foram decretadas e decididas. As realidades que as atravessam só existem na obscuridade que cobrem as entrelinhas das palavras, sob aquela luz e formato, onde foram postas em jogo “no umbral do texto” (2018, p. 60).

Agamben destaca nota curiosa quanto ao termo que usa Foucault em *jouées* (traduzido a grosso modo como “postas em jogo”), porque o verbo *jouer* pode tanto partir de um sentido teatral (“colocadas em cena”) como também, simbolicamente, o agente da expressão fica nas sombras, ou seja, aquele que coloca as vidas em jogo está oculto. Vidas que, no final das contas, não pertencem mais a ninguém. Não a quem deveria responder pelo que foi feito a elas, nem pelos que, por uma posição de poder, decidem a seu respeito, nem às famílias, forças policiais, médicos, ninguém. A vida posta em jogo é apenas jogada, “nunca possuída, nunca representada, nunca dita” (2018, p. 60), fazendo dela um lugar possível, ainda que vazio de ética e forma de vida: “não encontrareis aqui uma galeria de retratos; trata-se, pelo contrário, de armadilhas, armas, gritos, gestos, atitudes, astúcias, intrigas, cujo instrumento foram as palavras” (1982, p. 61). Disposta assim, isolada do contexto original, o grifo do texto de Foucault feito por Agamben soa ainda mais precisamente como o espaço da autoria literária.

Vidas reais foram “postas em jogo” (*jouées*) nessas frases; não quero dizer que ali foram figuradas ou representadas, mas que, de fato, a sua liberdade, a sua desventura, muitas vezes também a sua morte e, em todo caso, seu destino foram, ali, pelo menos em parte, decididos. Esses discursos realmente atravessaram vidas; essas existências foram efetivamente riscadas e perdidas nessas palavras. (FOUCAULT, 1982, p. 59)

O marco de uma vida em jogo na obra é o autor. Este, que sob sua sombra de autoria, não atua, expressa ou realiza essa vida, mas simplesmente a coloca em jogo. Por tornar possível uma leitura, ele se torna ilegível, mudo, não realizado como sujeito. O gesto do autor é de testemunho da própria obra a qual dá vida, garantindo-a somente por meio dessa “presença irredutível de uma borda inexpressiva” (2018, p. 61). A fala que escreve é o que o emudece; ele se encerra no que abre. Contudo e ainda assim, é nesse ponto vazio que faz brotar a possibilidade de leitura; é precisamente a sua ausência que cria um espaço que possa ser percorrido.

Quem fala importa precisamente porque para se ter um lugar de pensamento e sentimento é necessário alguém que, por definição, o pense, o sinta e o experencie. Na mesma medida de importância que, para que esse sentimento e pensamento se façam presentes, é preciso quem os leia e sinta. O leitor, no vazio que ocupa o momento posterior à escrita, entra num jogo singular com o autor. O lugar de um ato poético está no gesto de autor e leitor, em conjunto, se colocarem em jogo no texto.

O gesto está na mais íntima e originária relação com a linguagem, como uma força operante ancestral, mais forte que a expressão de seu conceito. É o meio sem finalidade, onde o que entra em jogo é a brincadeira, a profanação, restituindo potência ao pensamento.

A linguagem do gesto acessa um não-lugar, situa-se numa dimensão familiar aos “poetas, crianças, selvagens e fetichistas” (2018). É um cenário e proposição de retorno à infância do pensamento, este desvinculado de sua instrumentalidade, devolvendo o caráter gestual de meio puro à linguagem. A linguagem que é fenômeno de multidão: só há língua quando há no mínimo dois, de preferência muitos. E essa é uma das marcas da medialidade do gesto, essa exposição do meio em que acontece a própria linguagem, o texto. O gesto consiste na exibição de um meio, uma medialidade como tal, é o revelar do fato de que o sujeito -é- em um meio sempre; ser-em-meio-a.

Assim como (...) o pensamento é único e separado dos indivíduos que, de cada vez, se unem a ele através das suas imaginações e dos seus fantasmas, também autor e leitor estão em relação com a obra sob a condição de continuarem inexpressos. No entanto, o texto não tem outra luz a não ser aquela - opaca - que irradia do testemunho dessa ausência. (AGAMBEN, 2018, p. 63)

Na linguagem, antes e através da dimensão estética, há uma dimensão ético-política; e a dimensão política do sujeito é esse ser-em-meio-a, é se pôr em jogo. O movimento entre

o sagrado e o profano é o que Agamben enxerga como a essência da política, esfera dos meios puros. O presente incessante do gesto na escrita é a pura intenção de significar, mais do que a apresentação de um significado; o puro modo de querer-dizer da linguagem. A estética gestual ocupa um quadrante atrás do lugar do texto, por meio do qual autor e leitor se encontram em jogo de presença-ausência.

Agamben é admitidamente e em frequentes momentos de sua própria trajetória influenciado por Walter Benjamin, que ao buscar um novo uso da língua na escrita em ensaios como *O Narrador* (1936) recusa sua utilidade meramente informativa e progride para uma noção multiforme, no qual a linguagem não comunica algo, mas unicamente a si própria. A noção cultural de um uso técnico-instrumental é refutada por inconsistência e vazio moral. A língua, segundo Benjamin e, por sequência, Agamben, se esgota em si mesma; o comunicar-se na forma pura, crua (Benjamin nomeia o fenômeno de “a língua dos nomes”). Comunicar uma comunicabilidade, caráter constitutivo do gesto, é o exibir de uma potência, o seu dizendo-o-dizer.

Comunicabilidade enquanto potência de comunicar é o mais puro poder-de da linguagem, e por associação a escrita, pressupondo no mínimo dois, não agir e receber, agente e paciente, autor e leitor, tendo como meio puro o texto. O gesto do autor é um movimento e um sentido. O indivíduo-autor, como a vida de um infame, não pode ser contida de forma direta numa realidade substancial, presente em um lugar. Esse ser-em-meio-a é o arremate do “corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto - se pôs - em jogo” (2018, p. 63). E, vale lembrar, toda escritura, assim como a linguagem, é um dispositivo.

Assim, ainda que o autor esteja fadado a se ausentar na obra em que dá vida, por isso dela não se separa ou decompõe. Isso porque a subjetividade é destacada a partir do momento que entra em jogo com o dispositivo; ela é produzida irreduzivelmente no instante em que uma forma de vida, o autor, de carne e osso, pulsante e real, ao encontrar a língua e lançando-se no jogo sem reservas, performa em um gesto “sua própria irreduzibilidade a ela” (2018, p. 63). Existe, sob a luz dessa teoria, um caráter-linguagem da nossa existência que ascende e joga no lugar vazio.

Ao apresentar elos entre potência, vida, obra, autoria e gesto, podemos vislumbrar as (pré)impressões do que é o ato da produção, do criar-algo, seu ato poético. O principal viés, talvez, é de que a potência, quando realizada (ato), não cesse em existir, pois o ato não esgota suas possibilidades, e sim as cultiva e conserva no ato como é, tal: potência-sendo. No deserto ameaçador da contemporaneidade, o gesto no jogo da escrita é o não-

dito que diz, reenviando a si e a linguagem a uma matriz de exibição pura do que são.

Não há nenhuma causa específica de cunho fisiológico que faz com que a mão se estenda para a escrita de um texto ou uma assinatura, por exemplo; é um movimento sem propósito anterior que não se consegue explicar. Esse movimento, o palco do gesto, se associa unicamente a um sentido de liberdade humana, pensado longe de uma interpretação meramente comunicativa, utilitária. A performance gestual suspende os trejeitos cotidianos e o sujeito simplesmente acontece. Faz-se pela ideia de fazer, cujo único sentido é a própria realização do ato, *a poesia da poesia*, escrever com o poder-de e o poder-de-não escrever. Enquanto ela acontece, existe a possibilidade de autorrealização: do que se é e como - enquanto autor, enquanto leitor.

A partir desse diálogo de ideias e conceitos, torna-se plausível refletir e absorver a brecha possível de brincar com a linguagem, a literatura, o corpo, o ser-no-mundo e a escrita para devolvê-los à sua própria pureza em ser; não para retorná-los ao seu uso canônico, mas para libertá-los dele. É na morada do profano que permite um novo modo de uso; o que vale para a esfera linguística e política que, como lembra Agamben, estão em uma única coisa. Profanando aquilo que nos foi mostrado como intocável e sagrado - “profanar o improfanável” - é que se faz concebível a própria liberação da vida e redenção humana. É na linguagem que o mundo se dá, e é nela que se verifica toda a mudança do ser.

1.3. O anônimo é uma mulher

“Na verdade, arrisco-me a dizer que Anônimo, que escreveu tantos poemas sem cantá-los, com frequência era uma mulher.” (UM TETO TODO SEU, VIRGINIA WOOLF, 2014, P. 73)

O exercício literário enquanto ato de criação não cabe na plataforma imaculada e sagrada na qual por muito tempo foi colocada, sendo a profanação de seu conceito e prática a única forma de se ter um novo uso da linguagem, da escrita e da liberdade criativa. Resta agora, após caminhar por terrenos filosóficos, seguir de forma a nos aproximar ainda mais do objeto de estudo do trabalho em questão: a condição do feminino e da mulher na sociedade, na literatura e na posição de autora. No que diz respeito à produção científica e investigação acadêmica, olhando para o quadro geral

quantitativo e qualitativo, é recente o interesse formal em estudos, pesquisas, palestras e rodas de conversa que observem sobre a mulher e sua trajetória de luta para existir e ter liberdade socioafetiva e criativa.

Olhando para a nossa trajetória enquanto corpo social, não é difícil entender o porquê. O protagonismo da nossa própria vida nos foi tirado na desventura da estigmatização durante séculos. Dada a ausência de uma consciência coletiva da nossa importância e relevância, pensar o feminino-linguagem como tema não era algo a ser considerado de maneira competente e séria, aplicada no real. O *boom* do movimento feminista nas décadas de 60 e 70 é que tomou as rédeas e acelerou o processo rumo a uma nova geração de experiências e conhecimento possíveis; visando desmistificar toda uma série de antigos e naturalizados estigmas e expectativas quanto à figura da mulher e ao que cabia ao feminino, resgatando e corrigindo o teor histórico.

Decorria uma forte demanda em reivindicar a condição de sujeito, de agente social protagonista na investigação e escrita da própria história. Há, no entanto, registros e vozes precursores do feminismo enquanto movimento que, apesar de não ser debatido como nos termos atuais, refletiam sobre os mesmos paradigmas e obstáculos, e dou sequência em uma escolha consciente em ter como referência formal de visitação a obra da escritora Virginia Woolf. A inglesa foi selecionada, para além de sua competência, por alguns fatores específicos, entre eles o teor político da obra *Um teto todo seu* (1929), ao mesmo passo que o faz em uma narrativa digna de um ensaio lírico, visando discutir mulheres e ficção.

Desde 1920, Woolf abre debates que ainda são válidos e necessários hoje, o que assusta pelo intervalo de tempo. Não havia uma teoria feminista em circulação formal de tal cunho, uma vez que era malvisto e o movimento como conhecemos hoje ainda não existia e atuava. No entanto, algumas mulheres já escreviam sobre as condições asfixiantes de desigualdade e idealização errônea da mulher, como a própria Woolf. Passaram-se quase 80 anos desde sua morte e seus ensaios, teses e romances continuam válidos e revisitados como nunca. Partindo dessa existência de protagonismo feminino basta para entender um pouco da dificuldade de nos narrarmos - é o pré-individual, o contexto maior, tradicional e anterior de como a mulher se deu na História.

Abro parênteses para contextualizar as condições materiais e sociais da autora em questão, de forma a compreendermos o ponto de partida de suas reflexões e os desafios envolvidos. Na Inglaterra vitoriana do entre guerras de Virginia, estavam prosperando a economia, a política e as artes de um modo geral. Quanto aos costumes, o período era

marcado por uma sociedade repressora que via na família e na vida doméstica o triunfo nutritivo para a base da sociedade, colocando a mulher entre as quatro paredes de casa para procriação e criação dos filhos, apoio do marido e atividades do lar. A mulher ainda tinha muito o que fazer para se libertar do seu enclausuramento forçado à esfera privada e ser parte da esfera pública.

Direitos básicos de cidadania como profissionalização, divórcio (revisão do contrato social e cultural em torno do ambiente matrimonial como um todo), direito contraceptivo, liberdade sexual, assistência à maternidade, voto e direito à educação irrestrita e completa ainda eram conquistas por vir, em andamento, do mesmo século XIX em diante. Atividades intelectuais, qualquer uma que provocasse seu próprio desenvolvimento e movimento, eram vistas como transgressoras se praticadas por mulheres - em algumas instâncias e lugares, de certo modo e com específicas aplicações, ainda o é.

Virginia Woolf nasceu em 1882 nesse contexto, numa família de posses. Ainda cedo na vida perde a mãe, o que vai ditar muito da forma como luta pela liberdade do feminino no futuro. Fatos relevantes de sua vida à natureza do trabalho irão ser mais explorados no próximo capítulo, dando espaço para ater ao teor de *Um teto todo seu*.

Reunido na forma de um ensaio, o texto foi projetado pela autora para uma palestra em duas faculdades para mulheres, a Newham College e Girton College, em 1928, ocasião que foi convidada para discutir mulheres e ficção. A plasticidade do tema é o primeiro devaneio problemático que discorre: seria mais viável uma discussão sobre a natureza feminina e como são as mulheres na sociedade; ou mulheres e a ficção que escrevem; ou ainda mulheres e a ficção que é escrita sobre elas? É nesse momento e obra que Woolf toma de vez uma posição política na discussão de gênero, observando a presença da mulher na literatura inglesa e sua natureza supostamente verdadeira, apontando o binarismo sociocultural que liga a esfera privada à figura feminina, submetida ao pai ou ao marido. Dessa forma, coloca em voga a urgência da autonomia da mulher na literatura e no espaço social, desconstruindo o discurso masculino de restrição e dependência.

Desprendido de um estilo engessado e costurando os elementos narrativos com o timbre documental de sua investigação, o ensaio disserta a tese de que para que uma mulher produza a partir de um ímpeto criativo, ela deve ter condições materiais e desfrutar de uma liberdade de experiência e de expressão, aspectos altamente problemáticos para a figura feminina se vista no contexto cultural vigente, cerceador de sua possibilidade criativa - *“Por que os homens bebem vinho e as mulheres, água? Por que um sexo é tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tem a pobreza sobre a*

ficção? Quais as condições necessárias para a criação de obras de arte? (2014, p. 41).

Virginia busca em incontáveis prateleiras de bibliotecas o objeto de sua pesquisa, revisitando experiências próprias e coletivas, os marcos históricos e literários e da mulher; traça caminhos com tantos atalhos que é difícil enxergar brechas ou falhas nos argumentos que constrói. Por exemplo, nota na produção literária sobre as mulheres a presença majoritária de homens; e homens raivosos, com as mais desgostosas descrições e classificações do feminino, o que faz a escritora se perguntar por que é que tantos deles escrevem sobre a mulher se a consideram objeto tão inferior - *“Por que são as mulheres, a julgar por esse catálogo, tão mais interessantes para os homens que os homens para as mulheres?”* (2014, p. 44).

As condições em que viviam as mulheres até seu tempo é um comentário presente a todo momento para lembrar da força estrutural do patriarcado cristão que regia os comportamentos e costumes. Ao se deparar com um número tão incontável de títulos e livros que tratavam a mulher com tamanha raiva e desdém, expressos nas mais diversas áreas, Virginia avista um ponto que vale refletir para engajar o tema: essa cólera soava exacerbada, obscura demais para que fosse apenas isso. Era de sua intenção encontrar naqueles textos ásperos argumentos sólidos, objetivos e indiscutíveis para sustentar o que diziam da incapacidade da mulher tanto para a prática social e artística quanto para o desenvolvimento da sua própria personalidade e figura (um dos trabalhos que folheia é de um professor que escreve especificamente sobre a “inferioridade moral, mental e física das mulheres”). Não encontrava argumentações plausíveis e comprovadas; apenas fúria passional. Seria medo de que fossem superados, subjugados? Intimidação pelo desconhecido do outro?

Ao analisar mais demoradamente as principais ideias de alguns autores para ver o que pensavam das mulheres, e, pela qualidade de paixão com a qual colocavam suas opiniões em punho à escrita, levantou uma hipótese: a teoria da mulher-espelho. A inferioridade da figura feminina seria a forma mais rápida e certa do masculino se sentir seguro, confiante e, por fim, superior.

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. (...) Se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. Isso explica, em parte, a necessidade que as mulheres representam para os homens. E serve para explicar como eles ficam incomodados com as críticas delas. (...) Pois se ela resolve falar a verdade, a figura refletida no espelho encolherá; sua disposição para a vida diminuirá. (WOOLF, 2014,

ps. 54-55)

O que estava em jogo, ela demarcou, não era a inferioridade feminina, e sim a superioridade masculina. Se a mulher descobrisse por si mesma seu próprio valor, a fragilidade masculina estaria inevitavelmente exposta e o funcionamento do patriarcado, em risco. Uma das alavancas que a autora usa para falar trata de oportunidades de ensino e crescimento próprio, pressionando em diversos instantes a primordial importância em entender a escassez de produção por parte de uma voz feminina devido ao seu isolamento social, que não podiam se instruir. Longe da possibilidade de maiores experiências e habilidades, como a mulher haveria de crescer e se descobrir?

Mesmo entre as integrantes de famílias mais abastadas, a dificuldade de completar todo o ciclo de educação era real, atravessando, geralmente, apenas lições úteis para a vida matrimonial e no lar, assim como aprimorações de dotes para uma dita maior graciosidade feminina. A privação de educação e o acesso à vida pública são fatores incontornáveis para lidar com a trajetória da mulher na produção literária. A maneira que uma sociedade patriarcal opera não prioriza iguais desenvolvimentos e oportunidades, sequer ou mal enxergando a mulher como um indivíduo inteiro e inteiramente de si.

Uma opção comum para as primeiras que se aventuraram na escrita, na sua publicação e divulgação era o pseudônimo ou o completo anonimato. Há uma passagem em que Virginia Woolf vislumbra as prateleiras e entende que se houvesse ali qualquer obra feita por uma mulher, não estaria assinada com seu nome; uma herança que ela atribui ao outro sexo, já que é a sociedade masculina patriarcal que retirou da mulher a possibilidade de vida pública - *“Elas reverenciavam a convenção (...) (a maior glória de uma mulher é não ficar falada, afirmou Péricles, ele mesmo um homem bastante falado), de que a publicidade é algo detestável para uma mulher”* (2014, p. 75).

Os irmãos Bell (famosas irmãs Brontë na vida real), George Sand, George Eliot, André Léo, Rian, Vernon Lee, a brasileira que escreveu *Úrsula* e assinava apenas “uma maranhense” (Maria Firmina dos Reis em sua identidade real) e até Jane Austen usava a assinatura “by a lady” ([escrito] por uma dama): são apenas alguns dos tantos casos em que se encontrou a identidade da mulher por trás da obra. Em alguns casos, levaram-se décadas para desvendar o mistério da autoria assinada - quantos tantos ainda não podem ser descobertos mundo afora?

A questão do anonimato era uma saída comum para as mulheres que queriam escrever e seguir para a publicação; a vida pública através da escrita. Quando não

cunhavam uma incógnita, uma charada no lugar do nome, dispunham de um pseudônimo que deveria ser de difícil discernimento ou de origem masculina; de preferência de matriz cristã. Ser anônimo ou alguém por trás de um pseudônimo tinha seus motivos.

Eram alternativas para driblar o estigma da infâmia que perseguia mulheres que trabalhavam na produção de uma obra ou fazer artístico, libertando sua consciência criativa das expectativas tirânicas quanto a seu gênero; era uma tentativa de se autorizar através da própria política de autoridade masculina. Pode ser visto também como uma forma de se proteger das críticas que eram cruéis com mulheres que avançavam para além das expectativas para com elas, ao passo que protegiam suas vidas pessoais; ocultar a própria identidade dava uma liberdade subjetiva para se sentirem inteiras, sem o peso das perversas respostas da sociedade, evitando o julgamento do autor no lugar da obra.

Mas o que é necessário não é apenas educação, é que as mulheres tenham liberdade de experiência, possam divergir dos homens sem receios e expressar claramente suas diferenças. (...) Pois para um homem ainda é muito mais fácil do que para uma mulher dar a conhecer suas opiniões e vê-las respeitadas. (apud WOOLF, 2014, p. 59)

Retirado de uma reunião de ensaios de Woolf, a citação de *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* é uma publicação póstuma bem recente da autora. Nela, a discussão pauta o horizonte do tema na mesma intensidade dos seus trabalhos mais proclamados. Fruto de um discurso feito para um grupo de trabalhadoras na Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, em 1931, Virginia aprofunda questões que são caras para prosseguir com a discussão sobre a condição da mulher, que, em nome da brevidade, chama de M. na íntegra do texto de *Um teto todo seu*.

Para uma classe de sujeito que é tida como inferior, a luta pela sua própria validade, relevância e direitos civis já seria o bastante para deixar a mulher com uma pesada carga em seus ombros; e ainda, de vital importância, era preciso lutar pela sua própria expressão e o direito de executar e circular seus feitos produtivos. Era lenta a caminhada do progresso pela expressão, e a mulher foi um dos pilares de maior suporte para que outras formas de existência também silenciadas e violadas viessem para a superfície da plena prática da vida cultural e profissional. O fenômeno dos pseudônimos começa a se desfazer no século XX com maior força, ainda que algumas fizessem uso - e ainda fazem - por motivos pessoais. A mulher, que viveu na anonimidade, tinha muito o que falar; e era só o começo de uma luta por liberdade em existir.

2. Morte do anjo do lar: o pensamento feminista como ferramenta de expressão e ruptura

O corpo e *corpus* de empíricos entendimentos fêmeos passaram e passam por imensas, agressivas e densas construções e expectativas sociais. Isso não se atém à imagem e semelhança do corpo feminino cisgênero, como podemos evocar e discutir sob a luz de Foucault e a teoria queer da filósofa feminista Judith Butler, dentre outros tantos contemporâneos: reforça-se aqui a ideia de um feminino pensado enquanto movimento, linguagem e gesto, e desassociado da estrita norma binária dos sexos. Para o presente texto de pesquisa, recorro à alcunha pensada através de uma política de afetos pessoal: o feminino-linguagem.

O feminismo enquanto ação para uma vida em sociedade que atenda ainda a parâmetros de preocupações antissexistas, anticlassistas e antirracistas tem, desde seus primórdios de atividade revolucionária, uma agenda de interesse comum sobre o confronto contra as violências patriarcais em suas mais variadas ferramentas e modos operacionais. Tal conjuntura para se fazer presente e atuante enquanto pensamento e ação política é preciso ser alimentada e reforçada em cada sujeito - adulto, idoso e criança - reavivando as pautas feministas como tópicos indispensáveis para um futuro de maiores possibilidades.

Os frequentes ataques públicos e pela mídia normativa ao mero gesto do rótulo “feminista”, autointitulado ou não, aponta para a preocupante deformação interpretativa em massa das reais propostas e atuações do feminismo enquanto pensamento e prática. Fora das nossas bolhas e grupos demarcados, a conversa com frequência ainda é precária e mal orientada por mídias e instituições dominantes, repleta das falsas associações comumente construídas em torno da figura feminista e do pensamento como um todo.

Para que o feminismo contemporâneo persista, se fortaleça e alcance a todos, em vigente cenário extremista na política e na religião, é preciso que suas pautas voltem a atenção às suas bases de formação: a linha de ação acerca da conscientização individual e coletiva, educação e formação antissexista e o incisivo confronto estrutural e comportamental contra as facetas das violências patriarcais nos mais diversos dispositivos e linguagens.

A morte do anjo do lar deve, ainda, por essência de seu propósito, acontecer de dentro

para fora, dos seus rastros mascarados às conscientes reproduções e tantas vias naturalizadas de disseminação na esfera sociocultural.

2.1. Para nos olhar: a teoria e prática feminista desperta de bell hooks

O feminismo é, antes de tudo, um movimento teórico e prático enquanto decisão política contra os sexismos e a opressão e exploração de gêneros. Logo, para alcançar o feminismo é preciso compreender o sexismo e suas engenhosas atuações; um não se elabora sem o entendimento do outro. Foi partindo de tal silogismo que bell hooks propõe como uma das formas de lembrar onde tudo começa e se encerra na agenda: a reformulação feminista na nossa forma de vida política, cultural e social.

Considero de grande importância, como mulher, escritora e jornalista, o sobrevoo e mapeamento das vidas autoras aqui trazidas para reflexão e diálogo, de forma a nos aproximarmos de suas auras e experiências em uma perspectiva mais humana e contextualizada. Muito além de suas obras e escritos, essas vidas e experiências também se portam como enfrentamento estético-político perante a norma. bell hooks é uma respeitada escritora, crítica cultural e teórica feminista, sendo hoje uma influente e reverberante voz ativista. A estadunidense natural do Kentucky é uma das principais referências atuais do feminismo negro, além de suas críticas e ensaios literários, com extenso trabalho no estudo de mídias e cultura. Para a pensadora, que atua no movimento há mais de 40 anos, o feminismo precisa voltar à vida de novas formas e em formatos múltiplos, meios mais acessíveis e maior variação na linguagem teórica e prática; que precisa, necessariamente, se retirar da exclusividade da academia para tornar-se corrente, de fato; não se isolar nos debates e produções acadêmicas e institucionais.

Com a obra *O feminismo é para todo mundo – Políticas Arrebatadoras* (2019), hooks pretende refazer a trilha principal no cerne das políticas feministas, delineando seus principais passos dados e os desafios lançados em aberto, os que seguem em necessário debate contínuo e os que não são discutidos o suficiente; tudo isso delineando não apenas a partir de estudos teóricos, mas também tomando como referencial experiências da própria vida. O olhar analítico da autora entrelaça e esmiúça mídias, cultura, sociedade, educação e gênero em sucintos termos para atender a um desejo que lhe acompanha desde os tempos de estudante na graduação: a criação de um material simples que perpassasse de forma clara e direta as pautas do pensamento e ação feminista, para que, com sorte,

não só devolva à discussão o esclarecimento que deveria ter como também torne possível seu melhor desenvolvimento prático com um maior número de pessoas – e não apenas mulheres – que compreendam, se comprometam e agreguem à causa.

A obra se divide em 19 recortes capitulados, sendo originalmente publicado em 2000 pela South End Press; contudo, a tradução da edição em uso, impressa e publicada pela Editora Rosa dos Tempos em 2019, aconteceu baseada numa segunda edição do original, de 2015, onde se encontra um posfácio atualizado da autora que reforça e atualiza suas observações.

A tentativa gestual da plataforma-cartilha do texto é o convite contemporâneo e permanente de bell hooks para que o feminismo seja apresentado em suas reais bordas e questões, seus principais desafios e pautas, suas verdades e mitos da mídia convencional e imaginário cultural sexista – como é, como acontece, o que busca e como a vida feminista é a forma mais urgente, qualitativa e saudável de existência pessoal e conjunta – para que recuperemos seus propósitos, avanços e rumos.

Faz-se necessária prévia e antecipada nota de que a seleção de bell hooks para protagonizar teoricamente o presente capítulo se dá em duas razões: primeiramente, por sua proposta pedagógica; apesar de sua vasta experiência teórica e prática feminista, a decisão de colocar no mundo uma nova maneira de pensar e agir no feminismo num método engajado, agitador e dialógico (inspirado, inclusive, em seus estudos anteriores acerca de teoria crítica como libertadora do filósofo e educador brasileiro Paulo Freire); e, em segunda ordem, por sua constante reafirmação durante sua trajetória e obras que vidas feministas são formadas, não se nasce consciente da sua necessidade e funcionamento como principal forma de confronto numa sociedade patriarcal – a necessidade intrínseca de se entender o feminismo enquanto teoria ligada à prática, à escolha, à ação, à conscientização, à tomada de decisão.

É preciso que haja uma decisão consciente, constante e de forma comprometedora das práticas e pensamentos feministas. Urge aqui o reforço de um dos mais precisos, sinceros e urgentes lembretes de bell hooks destacado com insistência na obra e que tomo como mote precioso do presente trabalho: *o feminismo não é um estilo de vida*.

Quando as mulheres se organizaram pela primeira vez em grupos para, juntas, conversar sobre questões relacionadas ao sexismo e à dominação masculina, elas foram claras quanto ao fato de que mulheres eram tão socializadas para acreditar em pensamentos e valores sexistas quanto os homens. (...) Antes que as mulheres pudessem mudar o

patriarcado, era necessário mudar a nós mesmas; precisávamos criar consciência. (hooks, 2019, p. 25)

No início do movimento feminista contemporâneo, entrou-se em consenso que para pensar um feminismo em debate e atuação era preciso entender o modo de funcionamento do patriarcado, sistema estrutural de dominação ao qual reagimos, como se mantém e difunde.

A disposição dessas análises levou à coletiva conclusão sobre as opressões e explorações a partir de noção patriarcal de gênero. Os chamados grupos de conscientização (hooks, 2019, p. 26) foram um modelo de encontros no início do movimento contemporâneo como proposta de diálogo não-hierárquico, geralmente realizado na casa de alguma integrante. Era comum, no começo, que os presentes falassem ao menos uma vez.

O que bell hooks percebe e descreve como “característica confessional” proporcionou um espaço de cura, onde mulheres se sentiam livres para contar as hostilidades que viviam ou viveram, e fortalecia no âmbito pessoal de cada uma o direcionamento geral das violências compartilhadas, ganhando fôlego para reagir às suas maneiras no trabalho ou em suas casas.

bell Hooks, que na juventude participou de vários desses encontros, denota um teor de conversão que as reuniões foram adquirindo. Sem espaço formal e público no qual pudessem falar sobre o movimento abertamente, sem julgamentos, perseguições e boicotes, os grupos de conscientização se transformaram num local de recrutamento. Pensadoras e ativistas feministas presentes entendiam que, apesar da necessidade de compartilhamento e diálogo para maior absorção intra e interpessoal, era preciso organização e estratégia de moção para um movimento em massa. Os grupos tinham sólida importância ao levantar questões, próprias e de cunho sistêmico; uma terapia coletiva feita de disparos. Enquanto pensavam e examinavam através e entre as experiências umas das outras sobre atitudes e significantes sexistas, deveriam, por lógica da própria conscientização em grupo, agir.

O pensamento feminista enquanto teoria foi um processo ocorrido principalmente a partir desses encontros na década de 70, entre algumas mulheres que se conheciam ou se juntavam por interesses e engajamento mútuo. O material teorizado era impresso de forma independente para distribuição à medida que as reuniões foram se dispersando. Foi no final da década de 70 que, nos Estados Unidos, segundo bell hooks, os estudos

das mulheres estava para ser acolhido como pauta de aulas e pesquisas acadêmicas. Não tardou para que as salas de aulas de universidades e faculdades passassem a ser o novo cenário de conscientização e encontro.

Quando jovens estudantes de graduação se juntaram aos esforços para legitimar o corpus feminista na academia, sabíamos que era importante obter títulos mais altos. A maioria de nós enxergava nosso comprometimento com os Estudos das Mulheres como ação política; estávamos preparadas para o sacrifício necessário para criar uma base acadêmica para o movimento feminista. (...) Quando a sala de aula de Estudos das Mulheres substituiu o grupo de conscientização como principal local para a transmissão de pensamento e estratégias feministas para mudanças sociais, o movimento perdeu seu potencial fundamento na massa. (hooks, 2019, ps. 28-29)

Enquanto na persistência dos grupos de encontros compareciam mulheres de várias realidades, como donas de casa e trabalhadoras, a academia era o local, e ainda é, como bem lembra bell hooks e reforço enquanto pesquisadora, arraigado por um contexto pontual quanto ao acesso (situação que há alguns anos vem mudando no Brasil devido às políticas públicas em relação às instituições de ensino superior). Em sua revisitação pelas experiências que teve e acompanhou, a teórica feminista traz a imagem mais recorrente do movimento da época, na década de 70 e 80: mulheres brancas de classe média ganhavam destaque da mídia de massa como representações fortes, mesmo quando não atuavam de forma incisiva na comunidade ou não eram os principais expoentes; se tratava de um recorte midiático que excluiu vozes lésbicas e trabalhadoras do movimento, por exemplo, tendo sua visibilidade realojada na posição de interesse das mídias convencionais.

Além da propagação recortada e em muitas vezes negatizada do movimento feminista, os boicotes aconteciam mesmo e principalmente dentre as mulheres. Muitas, que mesmo sem aprender ou escolher politicamente a prática feminista, passaram a usar da denominação quando isso reforçava uma mobilidade de classe ou possibilidade de poder, a partir de uma das tantas oportunidades geradas com a institucionalização dos estudos de gênero e no mercado de trabalho, dentre outras interações econômicas e sociais. A falsa e frágil postura feminista adotada por sujeitos sem comprometimento político anterior desestruturou a noção de decisão, de escolha e ação política do movimento. Seja por carreira ou quaisquer oportunismos profissionais ou econômicos, a onda publicitária com os assuntos feministas sob luz (convenientemente recortada) da

mídia dismantelou ainda mais fortemente o que estabelecia a própria concepção dos grupos e da conscientização feminista.

A ausência participativa central dos grupos de conscientização e a academia como principal transmissor sobre reflexões e estudos de gênero provocaram ondas oportunistas e pontuais, e, apesar de ter sido um valioso passo para a legitimação do estudo de mulheres como disciplina e espaço de pesquisa e trabalhos formais, atravancou as possibilidades com as rupturas que criou. Sem os encontros em que todas falavam e ouviam, pensavam juntas sobre as próprias atitudes e pensamentos sexistas e do Outro, compartilhando as experiências e reconhecendo-se em tantas, as mulheres iam perdendo uma das mais essenciais ferramentas para a construção base do feminismo: a urgência do confronto direto com os sexismos internalizados, enraizados e projetados.

Se o interesse pelo uso conveniente do rótulo de feminista por parte de alguns sujeitos mirava em pontos únicos como igualdade no mercado de trabalho e reação antagonista à dominação masculina, entendia-se que não havia valor na real absorção dos parâmetros no qual se sustenta o pensamento e movimento feminista; não havia valor, se caso assim fosse, nos tantos processos conscientes e simbólicos para a transformação de uma vida, individual e coletiva, em feminista. O feminismo reformista, de estilo de vida e conveniências, não cabe ou contempla o feminismo revolucionário; e bell hooks traça uma linha divisória sólida e irretocável entre essas duas considerações.

Mulheres de todas as idades agiam como se se preocupar com ou ter raiva da dominação masculina ou da igualdade de gênero fosse tudo o que era preciso para uma pessoa se tornar “feminista”. Sem confrontar o sexismo internalizado, mulheres que levantavam a bandeira feminista constantemente traíam a causa na interação com outras mulheres. No início da década de 80, a evocação de uma sororidade politizada perdeu o sentido, quando o terreno das políticas feministas radicais foi ofuscado por um feminismo baseado em estilo de vida, que sugeria que qualquer mulher poderia ser feminista, independentemente de sua orientação política. (hooks, 2019, p. 30)

A autora apresenta sua tentativa de simplificar os primórdios das lutas feministas como uma renovação de votos, que além de reforçados estejam vitalizados da potência do movimento em todos os seus ramos. É preciso avigorar as estratégias que permitam identificar e reconhecer como um movimento de massa, atuante em todas as vidas, de forma prática e teórica; reconhecer incessantemente as práticas feministas como essenciais vias para se acabar com a lógica operante dos sexismos e a opressão massiva e

violenta dos gêneros. Em breve passagem, bell idealiza o retorno ativo dos encontros de grupo como uma versão de sucesso do modelo de reunião dos AA (Alcoólicos Anônimos), que aconteceriam em comunidade e de forma acessível, “oferecendo a mensagem para todo mundo, independentemente de classe, raça ou gênero” (hooks, 2019, p. 30), para que a conscientização volte a ser a essencial porta de entrada.

Um dos influentes morais para tal é a necessidade da abominação da exclusividade e seleção para conscientização feminista - o corpo fêmeo cisgênero não é o único a ser limitado, oprimido e explorado no patriarcado. Enquanto sujeitos em sociedade, estamos todos submetidos à radioatividade normativa do sistema de dominação vigente, em diferentes formas e intensidades. Para bell hooks, um dos grandes erros apercebidos da prática feminista é a ideia comum de central e prioritária agenda anti-homem, por exemplo, alcunha bastante acessada por mídias convencionais e criações sexistas. Educar meninos e meninas, homens e mulheres sobre sexismos em mais plataformas abertas e trabalhadas sob perspectivas antissexistas desde os primeiros anos de formação teceria com maior eficácia no imaginário da massa a relação entre direitos humanos e vivência feminista, distante de uma simplória posição embrutecida de misandria, isso é, aversão ao homem e ao masculino.

A autora destaca, mais uma vez, no capítulo sobre a importância da conscientização esclarecida e pontual: o feminismo é, antes de tudo, antissexista.

Sem ter homens como aliados na luta, o movimento feminista não vai progredir. Da forma como está, precisamos trabalhar com muita dedicação para corrigir o pressuposto já tão arraigado no inconsciente cultural de que o feminismo é anti-homem. Um homem despojado de privilégios masculinos, que aderiu às políticas feministas, é um companheiro valioso de luta, e de maneira alguma é uma ameaça ao feminismo; enquanto uma mulher que se mantém apegada ao pensamento e comportamento sexistas, infiltrando o movimento feminista, é uma perigosa ameaça. (hooks, 2019, p. 31)

O sentimento anti-homem em muitos momentos, e com mais força em alguns grupos radicais, foi, e ainda é, um presente catalisador do que se entende como emancipação das mulheres. Apesar de grande parte disso vir da convivência hostil em relações familiares e de afeto com figuras masculinas, bell hooks analisa que as mulheres individuais, ainda que raivosas com sonora razão, concluíam que o quadro da problemática não se explicava se aplicada a indivíduos, mas a todo um sistema sexista, à lógica de vida

patriarcal, à dominação masculina; fato que não se deu de forma tranquila para ser reconhecido pois sua orientação significaria eliminar a possibilidade de uma variável única para alvo e ataque fácil.

Encarar o pensamento e movimento feminista assim como corpos feministas como expoentes anti-homens, que os odeiam, é colocar toda uma teoria e ação dentro de um imaginário incorreto, patriarcal e reducionista, desentendendo e desimportando suas reais preocupações. Nos grupos de conscientização mencionados por bell hooks, por exemplo, fica claro o teor de frustração, ódio e inconformidades tantas ao discutirem e compartilharem entre si as formas de agir do sexismo em suas vidas; e tais emoções geradas, individualmente e enquanto grupo, eram poderosos meios de compreensão, autoexames e busca de cura através da consciência feminista. Eram reações esperadas, compreensíveis no aprendizado sobre as formas de atuação do sexismo patriarcal, que em nada declaravam o completo antagonismo em nome do feminismo enquanto teoria e prática em relação à figura do homem; o grande confronto era e é contra a construção de masculinidades violentas e comportamentos patriarcais.

Para descentralizar a noção de facção anti-homem, como atitude de alguns grupos radicais do movimento e como parte do imaginário cultural sobre o feminismo, a autora entende que a maior dificuldade foi interna: a exigência do reconhecimento por parte dos corpos fêmeos de suas responsabilidades na propagação e disseminação de atitudes sexistas, tanto quanto homens. Um ponto extremamente válido e que perdura nos dias de hoje: o problema não vem só de uma figura masculina, como pensa bell hooks ao discutir sobre masculinidades feministas e conscientização política, mas de cada sujeito social exposto à base patriarcal.

Para a mídia de massa, principalmente as que estavam em atividade na década de 80 e 90, era de fácil manejo a transmissão de propostas que descreditassem o feminismo enquanto movimento de justiça social. Sua aposta central, num primeiro momento e, surpreendentemente, até hoje em alguns casos, foca em enaltecer a suposta natureza anti-homem de seu âmago – as mulheres que odeiam os homens. Com frequência, ainda, em conotações diretamente homofóbicas, usando da construção do pressuposto de que, para discordar ou desagradar da figura e/ou postura masculina, a figura feminista haveria de ser lésbica, ou seja, não estar envolvida em interesses afetivos com um homem; ou que toda feminista era uma mulher solitária e rejeitada; à margem. A naturalização da

homofobia em crescente conotação popular fez com que a ideia fosse absorvida muito facilmente, bem aceita nos seus termos discriminatórios, com consequente sentimento antifeminista por anos a fio. Não estamos muito longe de um lugar prático de exemplificação: observando os dias atuais, o quão presente é a fala de que uma mulher feminista é mal amada ou que sofre de insatisfação sexual em suas relações?

Os grupos atuantes na lógica anti-homem, conta bell hooks, defendiam que todos os homens eram opressores ou de que todos os homens detestavam mulheres, ignorando por muitas vezes os possíveis laços legítimos entre homens que se esforçavam e se abriam para o feminismo e mulheres heterossexuais do movimento que tinham relações com um homem; não levando em conta, ainda e também, os laços econômicos ou emocionais, positivos ou não, que conectam mulheres a homens sexistas. As mulheres que defendiam tal visão se apoiavam na figura da mulher como vítima e do homem como inescapável inimigo, desconsiderando os pormenores primários do feminismo em relação à escolha e ação política, passíveis de qualquer sexo, idade, raça ou classe. Houve durante todo o percurso vozes que esclareciam sobre formas mais funcionais e transformadoras para lidar com a figura masculina, mas eram facilmente invisibilizadas em detrimento do alvoroço de fácil atenção do fator anti-homem por alguns grupos.

bell hooks, que anteriormente já elaborou análises e reflexões sobre o problemático recorte, trabalha na proposta de métodos reativos a uma tão inadequada impressão e vivência feminista. Não se combate os sexismos de uma sociedade patriarcal excluindo locais de sua atuação e intervenção. Um homem, enquanto semiótica masculina cisheterossexual (isto é, que atenda à norma binária dos sexos, afetos e das sexualidades patriarcais), é parte privilegiada do patriarcado, mas paga seus preços por isso, por exemplo, desde sua própria criação sexista que elabora o único tipo de masculinidade válido para que se encaixe e seja aceito. O movimento feminista falhou em muitos momentos em abordar seus próprios temas para visar agregar sujeitos como um todo, enquanto poderia ter vindo trabalhando, desde sua teorização e maior discussão, sobre como homens, por exemplo, podem adotar práticas antissexistas e como podem construir e vivenciar masculinidades alternativas à norma patriarcal.

Para isso, deveria-se primeiro aventurar pelo conhecimento da noção de uma masculinidade feminista, que, quando discutida por movimentos de homens antifeministas, evocou características construídas de feminilidades e do feminino como forma de pejorar toda figura masculina que concordasse com o pensamento, como se fosse inferior e fragilizado. A conceitualização de “homens femininos” surge de uma

fonte sexista, e foi mais uma das tantas alternativas de descrédito midiático e cultural do *ethos* feminista.

A masculinidade feminista, como dita bell hooks, é a concepção de uma experiência identitária de autoestima e autoamor das pessoas. Dado o patriarcado como cultura de dominação, não se tem trabalhada uma rede de identidades que não seja considerada a partir de domínio sobre o outro.

A crítica e confronto com a lógica de dominação masculina seria uma das tantas essenciais operações constantes do feminismo, tanto para mulheres quanto, e principalmente, para homens. Para alguns seletos grupos de homens antissexistas datados por bell hooks, a maior meta de cada encontro de conscientização e compartilhamento era “se reconectar com os sentimentos, resgatar o garoto perdido e a nutrir a alma, o crescimento espiritual”, desenvolvimentos que são retirados ou perdidos numa formação sexista” (2019, p. 107):

Nós sabemos que masculinidade patriarcal incentiva homens a serem patologicamente narcisistas, infantis e psicologicamente dependentes dos privilégios (ainda que relativos) que receberam simplesmente porque nasceram homens. Muitos homens sentem que a vida será ameaçada se esses privilégios lhes forem tirados, já que não estruturaram qualquer identidade essencial significante. (...) Nenhum corpus significativo de literatura feminista surgiu para dialogar com garotos, para dizer a eles como construir uma identidade que não seja fundamente no sexismo. Homens antissexistas pouco se educaram para a consciência crítica que inclui o foco da juventude, principalmente o desenvolvimento dos garotos adolescentes. (hooks, 2019, p. 107)

Recortando de observações atuais, pode-se observar, por exemplo, o fenômeno mundial dos filmes de super herói norte-americanos (que a própria bell também menciona e critica nos capítulos dedicados a violências e paternagem e maternidade feminista). A indústria cinematográfica vem fechando orçamentos de retorno nas indizíveis casas dos bilhões, com sagas intermináveis de figuras protagonistas traduzidas do modelo de poder puramente patriarcal – a violência como principal meio de linguagem e intervenção dos personagens, o acesso bélico como forma de domínio e poder, expectativas de gêneros reforçadas no comportamento do herói tempestuoso, irado e resoluto, da heroína que se veste com as mesmas orientações patriarcais para se fazer valer ao seu equivalente masculino nas telas e revistas em quadrinhos, com o diferencial de comumente ser retratada de maneira sensualizada e objetificada. Com o

público jovem como maior alvo dessas megalomaniacas produções, é um inescrupuloso método em massa de má apresentação de masculinidade sexista, projetando, através dos filmes e da literatura infanto-juvenil, referentes patriarcais em formatos de espetáculo, *marketing*.

A criação de meninos, analisada por bell hooks e ainda muito facilmente observável nos dias atuais, recai sobre as mães, desassociada de qualquer parâmetro feminista na crítica, em pressupostos misóginos nocivos – de que mães não são capacitadas para a criação saudável de garotos, de que eles melhor se “beneficiam de noções militares patriarcais da masculinidade, que enfatizam disciplina e obediência à autoridade” (2019, p. 108). O quadro se agrava com o levante ensurdecido da direita armamentista religiosa fundamentalista que se observa em alguns países do mundo atualmente, e principalmente pela América Latina.

Políticas feministas, como reforça bell, são o único formato de aprendizagem possível para um desenvolvimento afetivo e expressão saudáveis de identidade. Aplicá-las na educação e criação da infância e formação dos primeiros anos da juventude seria a principal fundamentação prática para um futuro antissexista e antiviolenço, que contemple possibilidades maiores para os jovens e adultos. Sujeitos que não se engajam nas críticas e propostas revolucionárias vigentes em relação a sexismos e violências estão reforçando as bordas opressoras do patriarcado capitalista, que se fundamenta na injustiça e dominação social.

Dentro de culturas de dominação patriarcal capitalista de supremacia branca, crianças não têm direitos. O movimento feminista foi o primeiro movimento por justiça social nesta sociedade ao chamar atenção para o fato de que nossa cultura não ama crianças, continua a enxergar crianças como propriedade do pai e da mãe, para que façam com elas o que bem entenderem. Violência adulta contra crianças é norma em nossa sociedade. (hooks, 2019, p.110)

Outro apontamento sobre a política dos sexismos internalizados sobre a dominação masculina exercida em vida doméstica e familiar discorre sobre abusos físicos, verbais e psicológicos não só bem-vistos, como celebrados de mãos parentais disciplinadoras, maternas ou paternas. O tema, sozinho, está repleto de demonstrações da engrenagem patriarcal de formação sexista em série, perpassando esses pais, alcançando seus antecessores, sendo possível prever o futuro adulto que a criança poderá se tornar numa criação sexista e agressiva.

Numa discussão aberta sobre o assunto em um jantar, relatados pela autora no capítulo destinado a paternidades e maternidades feministas, uma mulher na mesa é aplaudida e encorajada por um método de correção com o próprio filho; um beliscão demorado pelo tempo que tivesse que levar até o controle completo da criança (2019, p.112). hooks, em sequência, levantou a questão de abuso a todos, ressaltando a noção hereditária de abusos de potência masculina de significantes violentos; de que aquela criança poderia se tornar um adulto abusivo com mulheres, por exemplo. Não satisfeita, complementa com a questão de que, se trocassem na cena a mãe e o filho por um marido e uma mulher, considerariam, e com razão, como um abuso físico abominável. Por que seria diferente com as crianças se respondem a um mesmo tipo de padrão de raciocínio de domínio violento do patriarcado, seja através de qualquer um de seus pais?

A proposta central para a formação das crianças e jovens é que exploremos, em teoria e prática, as melhores ferramentas e meios para que se faça possível e presente um desenvolvimento primário antissexista, para adultos mais conscientes e jovens mais engajados acerca da vivência feminista. O extermínio de dominação patriarcal de crianças é um dos primeiros desafios de mães, pais, homens e mulheres, famílias inteiras, para que seja factual o crescimento de uma nova geração de crianças mais felizes e seguras, mais saudáveis e conscientes, mais possíveis no âmbito identitário do que sabotadas e reprimidas.

Os exemplos que homens e mulheres, pensadores e ativistas, podem oferecer a crianças e jovens seriam as travessias diretas para a fomentação de um cenário de possível educação e consciência antissexista, inutilizando o patriarcado como padrão válido de formação, julgamento e orientação, provocando-o ao defronte como algo a ser questionado, confrontado e exterminado. Ao optar em agir sobre pensamento e práticas feministas, a sociedade possibilita um jeito mais saudável, rico, amável de crescer e se descobrir para garotos e garotas. O feminismo é o único meio possível para a conscientização de criação e formação antissexista e antiviolença.

Para a morte dos aspectos internalizados e socializados do anjo do lar, é preciso estar disposto a dilaceramentos de diversas naturezas e intensidades. O feminismo, enquanto movimento que surge e se desenvolve percorrendo seu tempo e espaço, ainda lida com questões primárias, de base, pois é exatamente nessa base que se encontra a maior pressão de mudança para a construção de um mundo mais justo cultural e socialmente.

Primeiro, por exemplo, enquanto corpos de feminino-linguagem, devemos reconhecer, nos responsabilizarmos e trabalhar nossas próprias propagações de

pensamento e ação sexistas, nos dando conta dos traços internalizados no nosso comportamento e forma de pensar vindos de um sistema que tem como linguagem básica os sexismos, as violências e a dominação como poder. Como denota hooks, é estritamente necessário que mudemos a nós mesmas para políticas feministas mais completas, duradouras e representativas, relembrando com sucesso os confrontos vistos e experienciados nos grupos de conscientização e sua ligação direta com o entrave de dispositivos internos de sexismo:

A intervenção mais poderosa feita por grupos de conscientização foi a exigência de que todas as mulheres confrontassem o sexismo internalizado, sua fidelidade a pensamentos e ações patriarcais e seu comprometimento à conversão feminista. (...) Ainda é o passo necessário para qualquer pessoa que escolha políticas feministas. É necessário transformar o inimigo interno antes que possamos confrontar o inimigo externo. O pensamento e comportamento sexistas são as ameaças, os inimigos. (hooks, 2019, p. 31)

2.2: Para nos ouvir: consciência crítica e educação feminista

Antes de conhecer o feminismo, mas já resistente à dominação masculina e noções pétreas patriarcais desde a convivência familiar durante o crescimento, bell hooks era uma adolescente deprimida e suicida, e atribui como um de seus principais coletes de salva-vidas a aderência ao pensamento e prática feminista à sua vida. No texto introdutório da obra selecionada, como também em algumas entrevistas e ensaios, a escritora fala sobre a mudança de perspectiva da própria mãe, que, com seis filhas, passou a enxergar promessas necessárias e esperança no feminismo. Foi na altura da graduação, no segundo ano letivo, que a autora considera ter alcançado total consciência feminista (2019, p. 8).

Pouco há o que nos favoreça enquanto sujeitos no sentido de conscientização e produção no âmbito patriarcal. Se a própria linguagem e meios desse sistema de dominação não forem abominados e repensados, não é possível visualizar um futuro sem violências e opressões de gênero em todas as instâncias. É idealizando o feminismo como um verdadeiro movimento de massa em rompante que bell hooks avança em questões caras para a prática feminista, como a educação irrestrita, individual e comunitária sobre políticas feministas.

O movimento feminista criou uma revolução quando exigiu respeito pelo trabalho acadêmico de mulheres, reconhecimento desse trabalho do passado e do presente e o fim dos preconceitos de gênero em currículos e na pedagogia. (...) Estudantes que frequentavam aulas de Estudos das Mulheres estavam lá para aprender. Queriam saber mais sobre o pensamento feminista. E foi nessas aulas que muitas de nós acordamos politicamente. (hooks, 2019, p. 44)

Ainda na graduação, bell hooks relata a quantidade imensurável de homens e mulheres que compartilhavam o sentimento de não entenderem a teoria e prática feminista. Faz-se necessário recortar o destaque: a confusão e desinformação por pessoas quanto ao pensamento e ação feminista, mesmo de dentro do meio acadêmico. Muitas delas, participantes das aulas de Estudos de Gêneros, não conseguiam repassar os aprendizados e noções críticas debatidas e trabalhadas em sala para amigos e familiares, por exemplo. A institucionalização dos debates de gênero proporcionou maiores oportunidades para a descoberta e exploração das pautas, mas ainda era um avanço que rodeou e privilegiou apenas os residentes de universidades e faculdades, falhando em engajar o grande público de fora dos muros.

Foi graças aos esclarecimentos acadêmicos que bell hooks pôde escolher conscientemente escrever sobre uma autora pouco lida na época, a imensurável Toni Morrison (escritoras negras eram ainda mais excluídas do olhar público antes do movimento feminista). Foi na faculdade, como conta hooks nos pêndulos introdutórios, que deu nome e aprendeu a teoria feminista (apesar de sua adesão ter acontecido muito antes em sua vida), que recebeu estímulos e meios para pensar e escrever criticamente sobre a experiência da mulher negra.

Devido à inclusão na grade curricular, legitimou-se a produção literária e de pesquisa acadêmica escrita por mulheres, por exemplo, com uma crescente onda de revisitação de trabalhos ignorados ou esquecidos após a exposição de feministas quanto aos preconceitos de currículos – provocou-se uma sonora recuperação de vozes e a proposição de um lugar para novos trabalhos do porvir. Aprender, ler e poder usar da teoria feminista em pesquisas acadêmicas como base de acervo científico de gênero permitiu um novo horizonte ao movimento. bell hooks observa que foi apenas no fim dos anos 80 que a maior parte da bibliografia feminista refletia em seus corpos de autoria a devida conscientização e problematização de raça e classe; elos que não deveriam ser possíveis de desatar e desafixar ao pensar políticas feministas.

Enquanto a legitimação acadêmica era crucial para o avanço do pensamento feminista, ela criou uma nova combinação de dificuldades. De repente, o pensamento feminista que surgiu diretamente da teoria e da prática recebeu menos atenção do que a teoria metalinguística, criando um jargão próprio; foi escrita exclusivamente para o público acadêmico. (...) Mulheres e homens fora do domínio acadêmico já não eram considerados um público importante. (...) A teoria feminista passou a ser hospedada por um gueto acadêmico com pouca conexão com o mundo lá fora. (hooks, 2019, p. 45)

Antes da inserção nas academias e da literatura específica, o feminismo era aprendido em grupos de conscientização, locais de debate não-hierárquicos sobre as diversas formas de sexismos e opressões e suas alternativas enquanto coletivo para combatê-las. Os compartilhamentos, quando teorizados, partiram de análises das vivências sexistas diárias até as propostas simbólicas e estratégicas para desafiar o sistema de dominação, situando novas formas de convívio e autoconhecimento. A teoria, nessa via, veio da prática.

Ao ter em seus espaços pessoas de diferentes origens e histórias, mulheres se dedicavam consigo mesmas e com as outras a desvelar as primícias de suas percepções, angústias, situações sem orientação e nome, desgastes, aprisionamentos. Lembrando que, antes do movimento feminista, só tínhamos como órgão funcional dos comportamentos em sociedade a socialização patriarcal, com a qual homens, mulheres, jovens e idosos eram, e são, bombardeados para que não só tolerem como propaguem ideias e atitudes sexistas – instruídos em casa, nas escolas, nas mídias, nas relações, nas igrejas, no ambiente de trabalho, no parquinho do bairro.

hooks recorda, diante da constatação dos estudos de gênero enquanto gueto acadêmico, desses primórdios em que, apesar de pouca estruturação formal de ação a partir dos encontros, tinha-se uma proximidade entre teoria e prática. Em primeira ordem, transmitidas de boca a boca, e em seguida, em impressões de folhetins e panfletos de baixo custo.

Foi a comunicação e diálogo em debates horizontais, isso é, sem hierarquia e aberto a quem quisesse comparecer, que tornou possível a própria teorização feminista em um primeiro momento; foram nesses encontros que mulheres se descobriram e se deixaram ser descobertas pelo pensamento feminista. A adesão dos estudos das mulheres pelas academias e instituições, enquanto locais de privilégio de classe e aparente base conservadora na época, divulgou em grandes escalas formais sobre o assunto do feminismo, mas limitou sua leitura e conhecimento a poucos.

Trabalho de teor progressista ou de importante conteúdo para debates atuais não são

lidos em larga escala, como afirma bell hooks em diferentes momentos da obra, mesmo logo nas primeiras páginas do prefácio atualizado da edição – “quando uma obra é dissidente e progressista, dificilmente é muito resenhada nos meios convencionais” (2019, p. 11). A ideia da produção de intrigantes e bem elaborados trabalhos de gênero de nada adiantaria se não alcançasse as pessoas num geral; as pessoas de fora dos muros burocráticos e seletivos da academia. A formação de um grupo de elite que escrevesse entre e para eles mesmos pouco acrescentava se acontecia e se encerrava no mesmo círculo; despolitiza-se, assim, ao encarcerar em nichos e locais institucionalizados um movimento de teor sociopolítico.

Para maior alcance popular, de forma a devolver à prática feminista sua característica de massa, podemos refletir algumas proposições. Primeiro e antes de tudo, que os locais formais de estudos de gênero se desafiem enquanto grupo para a expansão de seus diálogos internos, para que atravesse os simbólicos cercos rumo a noções comunitárias de aprendizagem e conscientização. Há uma pesada demanda para que os corpos repensem o *corpus* de informação de gênero; que a produção sobre teoria e pensamento feminista encontre meios de se reinventar e abandonar o exclusivismo de nichos formais e formatos de difícil linguagem. Em provocação, no capítulo dedicado à educação feminista e mudança social, hooks vislumbra um movimento feminista feito de pessoas que vão de porta em porta, como os grupos de religião, oferecendo literatura e tempo de esclarecimentos e trocas: “precisamos de estudos feministas baseados na comunidade” (2019, p. 46).

Desabrigar os feminismos de exclusividades e abri-lo a novos formatos, linguagens e estilísticas de propagação é um dos grandes desafios que temos nas mãos. Apesar do principal público a ter como alvo pela importância do tempo de sua formação seja a juventude, o esclarecimento e facilitação dos termos de concepção e luta seriam novas formas de representação do feminismo enquanto teoria e prática a todos. Tal revolução deveria começar desde o princípio da formação dos sujeitos, na educação de base, seguindo pelos diversos prolongamentos sociais e culturais. bell hooks aponta para o perigo, por exemplo, do desleixo do pensamento feminista com a produção de literatura infantil.

A literatura infantil é um dos locais cruciais para a educação feminista, para a conscientização crítica, exatamente porque crenças e identidades ainda estão sendo formadas. E, com muita frequência, os pensamentos retrógrados sobre gênero

continuam sendo norma dos parquinhos. A educação pública para crianças precisa ser um local onde ativistas feministas continuem fazendo o trabalho de criar currículos sem preconceitos. (hooks, 2019, p. 46)

Os primeiros anos de formação, até a adolescentes e jovens adultos, são comprovadamente relevantes na configuração afetiva e social do sujeito. Num ensino público de qualidade, despontando das reflexões pedagógicas feministas de bell hooks, toda criança e adolescente deveria idealmente estar exposto a ferramentas antissexistas, anticlassistas, antirracistas e antiviola propostas pelo pensamento feminista, ajudando-os, assim, numa construção e compreensão mais justa, amável e segura das políticas de afeto e de si mesmos. A lógica de ensino numa sociedade patriarcal não projeta as mesmas prioridades de agendas feministas, fomentada por entrelaçada moral religiosa e familiar em seu percurso.

Ainda que a atuação de uma educação feminista atenda a urgências de conhecimento individual e crescimento sociopolítico enquanto comunidade, ainda que tenha propósitos argumentativos e transformadores de conscientização e justiça, a abordagem nas escolas e institutos educacionais segue cada vez mais em risco para os docentes que abrem diálogo em suas disciplinas sobre noções históricas, sociológicas ou de qualquer peso instigador. A iminência da formalidade da censura na educação em território nacional, por exemplo, pode vir após a reabertura do projeto de lei Programa Sem Partido, assinado e apresentado pela deputada Bia Kicis, do PSL-DF. O projeto de lei 246-19 vem sendo agitado como pauta desde 2014, mas só apareceu como debate público em 2018, logo no primeiro dia de trabalho dos deputados. O texto do projeto parte de fundamentalismos religiosos atuantes e norteadores da sociedade patriarcal, visando controle moral, religioso e político por parte de docência e discentes. Arquivado na Câmara em dezembro de 2018, até o seu fechamento constavam mais de dez anexos documentais datados de 2015 a 2018.

Entre os adendos trazidos, estavam modificações na Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, e dentre seus comprometimentos se aprovadas estão a proibição ao Ministério da Educação em distribuir material impresso que fale sobre orientação e diversidade sexual dentro do sistema público de ensino; primazia dos valores de ordem familiar (leia-se vigilância e controle de ordem patriarcal conservadora sexista) em todas as instâncias da educação no que se diz respeito a doutrinas morais, sexuais e religiosas. Entre os autores dispostos nas assinaturas de incansáveis propostas de retrocesso e

dominação, localizam-se figuras de conhecidas reproduções de opressões e violências patriarcais, como Pastor Eurico, filiado ao PHS-PE, e Cabo Daciolo, do PATRI-RJ.

A operação do programa Escola Sem Partido seria aplicável a todos os locais de ensino da União, dos estados, dos municípios e do Distrito Federal. Não se calcula em previsões fáceis o peso e violência simbólica de um projeto como tal atuando em nossas crianças e jovens, em um país de já tão arraigado e enraizado molde sexista e religioso (cristão e protestante, o último tendo maior destaque nas formas públicas de represálias). Perderíamos desmesuradamente - e ainda podemos perder - enquanto sujeitos e enquanto sociedade.

A educação feminista é parte da conscientização enquanto sujeito político, e a consciência é uma pulsão em constante desenvolvimento e lucidez quando atuante a partir de uma plataforma educacional. bell hooks alfineta a figura de mulheres bastante privilegiadas que, enquanto companheiras de luta, não investiram individualmente ou enquanto grupo na criação de escolas de fundamentação feminista, de todos os graus e para os diferentes níveis de formação. Para a autora, se não nos atentarmos enquanto movimento para a necessidade intrínseca da possibilidade educacional em massa, de forma que haja ensino irrestrito sobre feminismo e a partir dele, consentimos para a permanência da mídia patriarcal como principal lugar de reprodução de nossas falas, e a maior parte dessa releitura é negativa e insuficiente, quando não desmoralizadora e completamente inventada – “ensinar pensamento e teoria feminista para todo mundo significa que precisamos alcançar além da palavra acadêmica e até mesmo da palavra escrita” (2019, p. 47). Compartilho profundamente das suas considerações: é preciso, incansavelmente e com urgência, pensar da base ao topo da produção e da formação de forma a protagonizá-la sob nova perspectiva.

A ideia pedagógica feminista de bell hooks pode ser encontrada em outros de seus textos e momentos públicos, e recai num convite de direta revolução: tomemos os meios de propagação, nos tornemos os meios. Ainda que não deixe de atuar e produzir a partir de ambientações acadêmicas e editoriais, podemos refletir sobre a importância de um diálogo interseccional e multifacetado nos dispositivos e plataformas. A visão representa uma das metas simbólicas de protagonismo: vislumbra maior quantidade de produção de vídeos, álbuns, *singles*, páginas em redes virtuais, quadrinhos, poesias, *podcasts*, filmes, programas de rádio e televisão que conversem a partir de políticas feministas, promovendo toda uma mudança na lógica de oferta e consumo e na construção de sujeitos - “e é claro que precisamos de um canal de televisão feminista, o que não é a

mesma coisa que um canal de televisão para mulheres” (2019, p. 47). Protagonizar diferentes vias de diálogo é crucial para o avanço da forma de vida e valores que o feminismo acolhe em sua teoria e prática. Uma vez que temos os meios devemos usá-los; e em caso de não os ter, procurá-los, questioná-los, infiltrar-nos, juntar-nos, reinventar os métodos de produção e exposição em suas respectivas áreas para que políticas feministas não só estejam em voga como também sigam atuando de maneira mais próxima do público como num todo, para além das academias e como movimento e diálogo corrente, como deveria de ser.

É urgente que corpos em consonância do feminino-linguagem e comprometidos com o pensamento e ação feminista voltem a dialogar em e para espaços diversos, relembrando a base de nossa fundação enquanto movimento, enquanto história sociocultural do feminino.

O feminismo contemporâneo tem como desafio a educação antissexista em massa, de dentro das casas e famílias às grades curriculares, a conscientização crítica possível da política dos afetos e gestos, maiores níveis de alcances geográficos e simbólicos na produção midiática com vozes feministas. Para um futuro em que tenhamos as recompensas de uma sociedade que funciona em parâmetros mais igualitários e antivioltentos precisamos desenhá-los nas coisas simbólicas, nos espaços comunitários, nas mídias e no imaginário cultural das pessoas; mostrar suas possibilidades enquanto prática, suas verdades, suas conquistas; a voz de um pensamento que se renova constantemente para clamar e agir quanto aos sexismos, opressões e exploração de gêneros e violências estruturais do patriarcado fundamentalista; para devolver aos sujeitos suas oportunidades de reconstrução de fora das cercas de dominação cultural de lógica normativa. Para que cada indivíduo tenha a chance de conhecer o pensamento e ação feminista, e a mudança que essa fala é capaz de proporcionar na vida de todos, precisamos enfatizar seus ganhos - “o conhecimento sobre feminismo é para todo mundo”:

Contribuições feministas construtivas para o bem-estar de nossas comunidades e da sociedade são frequentemente apropriadas pela cultura dominante, que então projeta representações negativas do feminismo. A maioria das pessoas não tem conhecimento da miríade de maneiras que o feminismo mudou positivamente nossa vida. Compartilhar pensamentos e práticas feministas sustenta o movimento feminista. (hooks, 2019, p. 48)

No ensino pedagógico durante anos enquanto professora, tutora e pesquisadora, bell hooks abarca seu próprio crescimento e de todas as pessoas de sua vivência e referência para pautar a profundidade da raiz que o pensamento feminista alcança para cortar e dar nova chance à vida em si, individual e como corpo-social.

Enquanto escritora, hooks busca agir como sua própria teoria: falar simples do difícil, retirar as complicações do aparentemente complexo no âmbito nominal e estrutural e quebrá-lo em partes associáveis, aplicáveis, fáceis de falar, entender e reproduzir. Só assim, pensando modos plurais de projeção e ocupação de novos modos de linguagem e formato nas tantas etapas de educação e formação, nas mídias, na cultura e em nós mesmas - corpo e voz -, só assim o feminismo encontrará caminhos mais fortalecidos para a boca e coração do povo. Precisamos elaborar o que pensamento feminista ensina e sustenta em vias descomplicadas de fala e gesto, demonstrando o quanto o movimento observa a própria vida e reage à ela.

Figura primordial ao feminismo contemporâneo, uma das principais em atuação na teoria do feminismo negro, bell hooks é um lembrete vivo de agir politicamente através de práticas feministas já na própria alcunha do nome que escolheu como assinatura pública. Gloria Jean Watkins não é mais que sua identificação de nascimento, visto que decide por homenagear a memória e ancestralidade de sua bisavó materna, Bell Blair Hooks, na sua própria marca de autoria. A força que diz alcançar na estrutura do nome da ancestral é carregada de vários signos e presenças, e se completa com a simbólica escolha da autora por assinar em caixa minúscula, sem letras pontuadas no maiúsculo no nome e tampouco no sobrenome, derrubando aí hierarquias simbólicas de discurso, propondo uma nova perspectiva de autoria, linguagem e mecanismos sociopolíticos atrelados à escrita.

bell hooks deixa em aberto o convite à reflexão através de um material simples e didático, e as considerações deste capítulo trazem algumas das tantas noções para nos deparar com o inevitável caminho da conscientização perante a norma: toda regra social e cultural, como cada sagrado padrão da nossa sociedade patriarcal, é uma construção que segue desmoronando desde o seu surgimento. Havemos de quebrar, uma a uma, em âmbito individual e em conjunto, as noções de vida e afetos que paralisam e deformam quem somos e como – o feminismo é a única revolução possível. Uma nova via de afeto, cultura e linguagem é o que precisamos, o que nos devemos e o que juntos podemos.

Se não avançarmos em direção a esse desconhecido que é a revolução dos gêneros, sabemos, no entanto, exatamente para onde regressaremos. (...) O tratamento privilegiado que até aqui foi reservado às mulheres, tendo a vergonha como ponta de lança para mantê-las no isolamento, na passividade, no imobilismo, poderá se estender a todo mundo. Compreender os mecanismos de nossa inferiorização e as maneiras através das quais nós temos nos convertido em nossos maiores vigias é compreender os mecanismos de controle de toda a população. (Teoria King Kong, Virginie Despentes, 2016, p. 24)

2.3. Para nos narrar: produtos de mídias, gestos de confronto e vozes autoras

Entender as possibilidades de conversa e ação do pensamento feminista é percorrer pela validade das suas possibilidades narrativas no âmbito sociocultural. Fazer parte de uma conscientização e vivência antissexista provém do acesso a variados dispositivos socioculturais e contextos de gestos político-afetivos. O mutismo social e cultural feminino, vigiado e controlado no patriarcado vigente, foi a principal barricada a se questionar e derrubar na prática (ainda que resistam muitos de seus símbolos de silenciamento). Quando o acesso à vida pública, à educação e às formas diversas de desenvolvimento e expressão se tornaram possíveis para mulheres (há de se fazer nota da disparidade do cenário a partir da perspectiva de raça e classe, atravessando a discussão de gênero) pôde-se ter a chance de cuidar pela primeira vez, em primeira pessoa, das próprias narrativas – “vocês têm noção de quantos livros sobre mulheres são escritos no decorrer de um ano? Vocês têm noção de quantos são escritos por homens?”, faço reverberar a provocação de Virginia Woolf em suas veementes indagações na íntegra de *Um teto todo seu* (2014, p. 43).

Durante anos, e ainda hoje, o foco de pesquisas acadêmicas, grupos de estudos e ensaios da crítica em encontrar e analisar uma suposta “expressão feminina” no corpo textual literário reforçou uma suposta diferença sexual binária dos gêneros nas linhas da escrita e expressividade, apostando em vias limitadas de se entender a política de afetos, gestos e corpos; como se “feminino” existisse em linhas delineadas, normativas e pré-cunhadas. Um texto de um corpo fêmeo, anônimo ou não, era tido como inferior, previsível, incompleto; recepção arraigada de estereótipos e expectativas de gênero dos paradigmas literários do cânone. Se o conteúdo e autoria não atendem à uma lógica de consumo masculino, de imponência e forças específicas, são cruelmente julgados, isolados, ignorados e malquistos pelos meios e figuras midiáticas, assim, e

consequentemente, pelos diversos dispositivos culturais e sociais.

A recorrente posição por parte dos meios de validação e crítica diante da dita literatura feminina é conhecida. Com raras exceções (que por um motivo ou outro se encaixam nas expectativas patriarcais), o produto criativo de uma mulher não se equivale à do homem. E, se caso fossem as exceções aprovadas, merecedoras de elogios e aprovações do sistema dominante, automaticamente eram medidas em características de noção masculina do patriarcado, como a concepção do texto como forte e completo, confiante e viril, “tão bom quanto um bom escritor”. A consagração do cânone ocorre em seus próprios termos de dominação masculina, que valida ou não, autoras e obras visando uma referência com um outro masculino ou a norma em si.

Com o histórico de exclusão e exploração da figura da mulher, o seu silêncio na vida privada e pública são lacunas graves na nossa própria concepção enquanto sujeito. No âmbito literário, seu espectro habitou e segue habitando o imaginário de grandes cenas e roteiros, junto a inúmeros heróis e figuras masculinas protagonistas ou encarnando os personagens principais de uma trama, sublimes em suas liberdades de realização e contemplação; seja na forma de belas mulheres-musa, inspiradoras e apoio dos protagonistas, intocáveis, idealizadas, sagradas, incríveis, sibilas, figuras-mito; seja nas formas de sua demonização, em loucas e histéricas, controversas e suspeitas, perigosas e instáveis, amaldiçoadas e trapaceiras, bruxas, monstros - mais demônio que anjo caído.

De fato, se a mulher não existisse a não ser na ficção escrita por homens, era de se imaginar que ela fosse uma pessoa da maior importância; muito variada; heroica e cruel, esplêndida e sórdida; infinitamente bela e horrenda ao extremo; tão grandiosa como um homem, para alguns até mais grandiosa. Mas isso é a mulher na ficção. Na vida real, (...) ela era trancada, espancada e jogada de um lado para o outro. [...] Ela permeia a poesia de capa a capa; está sempre presente na história. Domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era a escrava de qualquer garoto cujos pais lhe enfiassem um anel no dedo. Algumas das palavras mais inspiradoras, alguns dos pensamentos mais profundos da literatura vieram de seus lábios; na vida real, ela pouco conseguia ler, mal conseguia soletrar e era propriedade do marido. (WOOLF, 2014, ps. 66-67)

Representada enquanto objeto de percepção e limitação patriarcal, a dicotomia de sua forma foi incansavelmente reforçada em todos os gêneros da literatura, assim como em autorias diversas de outras naturezas artísticas. Freira ou criminosa, maligna ou incorrigivelmente ingênua, patologicamente fria e insensível ou ultrarromântica e

ignorante, bela ou bruxa, deusa ou praga, santa ou personificação do diabo: nunca houve meio termo no panorama geral das representações do feminino no cânone patriarcal. A ininteligibilidade do feminino é uma herança da construção dominante masculina acerca dos gêneros, que atribuiu ao fêmeo um modo misterioso de existência, enclausurando-o num espaço de sensibilidade de arquétipos e misticismos construídos.

A linguagem torna-se, simbolicamente, uma questão de identidade para o feminino, e requerê-la e reconstruí-la sob a luz da conscientização feminista é uma poderosa via de nos narrarmos com maior coerência e reconhecimento social, abalando a estrutura de estereótipos e expectativas atribuídas e arraigadas no imaginário cultural. Com a possibilidade do gesto de protagonismo em sua autoria, uma identidade retoma sua própria história, a partir de uma base de acesso às formas de cultura, conhecimento e liberdade de experiências e afetos.

As primeiras autoras de que se têm conhecimento datado foram essenciais aos seus tempos e espaços e, com isso, ao movimento feminista enquanto prática e teoria, desafiando a lógica sistêmica do lugar em que foram colocadas. Por detrás de pseudônimos masculinos ou anonimatos, surpreenderam suas épocas e geografias ao superar os obstáculos de sua posição, retirando-se da ordem patriarcal de submissão à vida privada, inserindo-se em seus textos e criações, projetando-se de modo a desafiar os parâmetros sexistas no campo cultural e da crítica literária. Se hoje temos um maior acervo elaborado e escrito por mulheres devemos àquelas que deram os primeiros e arriscados passos para que o cenário se tornasse possível.

Numa associação entre pesquisa acadêmica e crítica cultural, tomo a liberdade do espaço investigativo para o mapeamento de algumas autoras contemporâneas e à abertura de diálogo com suas vidas e obras selecionadas para dar rumo à discussão sobre produção autoral de mulheres e o simbólico ato político incisivo nesse gesto. A seleção obedeceu a proximidades pessoais com os sujeitos e obras em questão, assim como identificação com as propostas teóricas e práticas observadas nessas vidas e *corpus* literário; como me comovem, intrigam, encorajam e apontam para diferentes formas de pensar o protagonismo feminino autoral. A intenção dialética é que, através dos momentos destacados em pesquisa, nos textos e o que os circundam, seja possível evocar a força de um gesto autoral de perspectiva feminista e a produção midiática que conteste a dominação masculina, subvertendo suas ferramentas, paradigmas e críticas; por maior presença de figuras públicas e produtos com atuante consciência feminista estética e na forma de consumo cultural.

Devorando em desolamento conteúdo de bibliotecas e banco de acervos atrás de escritas e representações de mulheres para mergulho e construção das pautas de *Um teto todo seu*, Virginia Woolf relata entrar em estado catatônico diante de uma realidade que conhecia e que acaba comprovando: a escassez de material produzido por e sobre interesses e perspectivas das mulheres. Sua mudez corria para o além-signo; estava no cerne do funcionamento de uma estrutura. A sensação descrita por Woolf em sua obra do início do século XX não é a mesma dos dias atuais. Na literatura contemporânea podemos encontrar gêneros diversos abarrotados de corpos fêmeos em pleno exercício de seus gestos autorais. O cânone literário, no entanto, ainda mantém em grande parte seu *status quo*. A última consideração crítica diante de um texto de femininos envoltórios diretos é seu corpo de ideias, a expressão em si.

Quando você se transforma em uma garota pública, eles caem de pau em cima de tudo quanto é lugar, e de um jeito especial. Mas não deve reclamar, isso é mal visto. É necessário ter senso de humor, manter uma certa distância e ter as bolas bem costuradas no saco para conseguir segurar o golpe. Essas discussões todas apenas para saber se eu tinha o direito de dizer o que eu dizia. Uma mulher. Meu sexo. Meu físico. (...) Não há nada pior do que uma mulher julgada por homens. Todos os golpes são permitidos, a começar pelos mais sujos. Não somos nem mesmo estrangeiras: falam por nós o tempo todo, porque não sabemos o que temos a dizer. (DESPENTES, 2016, p. 100)

A escritora Virginie Despentes, que encerra em citação o subcapítulo anterior e que nos acompanha até as últimas inquietações conclusivas do presente memorial, não veio de nenhuma faculdade de estudos literários ou comunicação. Suas experiências de vida não apresentam imensos currículos repletos ou títulos de autoridade formal. No entanto, através do contato com sua decisão narrativa e atuação no âmbito artístico, deparei-me enquanto corpo fêmeo, escritora e ser humano curioso com uma intensa possibilidade autoral e novas vias de se pensar a própria imagem da mulher que escreve. É na agitação e reelaboração dos acontecimentos de sua vida que passou a percorrer entre memórias e romances, trôpega e errante, os trâmites de produção de literatura.

Virginie Despentes é natural da França, da região de Lyon. Sua primeira publicação veio na passagem dos 23 aos 24 anos de idade, em 1993, quando mudou-se para Paris. *Baise moi* foi o primeiro pé na porta aplicado por uma mulher que usaria a plataforma da escrita para suas duras perguntas e possíveis reflexões. Na primeira recepção crítica que teve na época, feita por uma “revista de tiozinhos” (citação direta da impressão de

Despentes), a análise não era da obra; sequer aparentavam tê-la lido inteiramente na repercussão das três páginas de crítica. A preocupação única era sobre o fato de uma garota estar dizendo e colocando outras garotas naquela situação; os temas de exploração e abuso expostos tão gráfica e abertamente por uma mulher entram em choque com a vigilância patriarcal dos sentidos e “bons costumes”. Virginie, no entanto, só usava do gesto narrativo como extensão de suas próprias experiências e conscientizações de vida enquanto mulher.

Despentes passou a juventude na cena punk e atribui toda a sua personalidade e temperamento aos trejeitos subversivos que herdou do movimento. Passou durante a juventude por vários empregos informais, como a assistência no cuidado de crianças, resenha de filmes adultos, revelação de filmes fotográficos instantâneos, loja de discos e a prostituição, na qual atuou por alguns anos. Aos 17 anos de idade, foi vítima de estupro, ameaçada, espancada e abandonada na beira de uma estrada com a amiga com a qual estava. Na época havia entendido que os ocupantes do carro (homens, jovens e aparentemente inofensivos) sequer enxergavam o que haviam cometido, mesmo armados com uma espingarda e com uso de força física. Pelo estilo punk das garotas, que tinham os cabelos tingidos em cores fortes e usavam minissaias, “deviam trepar como coelhos”, escolha descritiva da própria autora; portanto não seria realmente estupro se visualmente elas estavam abertas a isso.

Pude conhecer sua trajetória de vida, como muitos de seus leitores, em *Teoria King Kong*, de 2006, seu ápice literário de visibilidade. O livro é uma reunião de memórias, impressas em léxicos sóbrios de bruta força punk, regendo no impacto de um manifesto, o que não deixa de ser. No decorrer de sua íntegra, traz diversas menções como a própria Virginia Woolf e Ângela Davis, assim como outros expoentes de estudos de gênero, para sustentar seus discernimentos acerca de sexualidades, feminilidades, violências, sociedade e mulher. Sua autobiografia ensaística é tida como polêmica pela crítica por sua estética de enfrentamento, diretamente com os mais enraizados tabus e hipocrisias sociais; uma mulher que, sem se desculpar, assume uma posição forte e escreve sem pudores, culpas e licenças – “o que suporte como escritora mulher é duas vezes maior do que um homem suporta” (2016, p. 115).

Enquanto escritora, a esfera política se organiza para me desacelerar, me desabilitar, não como indivíduo, mas como fêmea. Não é uma coisa que eu receba com elegância, filosofia ou pragmatismo. Como isso me é imposto, vivo com isto. Mas o faço com

ódio. Sem humor. (...) Não tenho a intenção de me desculpar pelo o que me é imposto, nem de fingir que acho isso formidável. (...) O que as mulheres atravessaram não foi somente a história dos homens, como os homens, mas também sua própria violência específica. Uma violência sem precedentes. (DESPENTES, 2016, p. 116)

A estreia em *Baise-moi* (1993) é apenas um alarme do rumo frenético e sem piedades na produção literária de Despentes, que critica figuras como Marguerite Duras, Colette e Simone de Beauvoir em suas performativas docilidades enquanto escritoras, sempre pedindo licença e trabalhando em compensações, tamanho o receio de incomodar o Outro masculino. Como mulher, figura punk e agente primária na literatura, a francesa não acredita no comportamento como ferramenta justa para o feminino; e propõe ruptura estética e emocional com os padrões de gênero para que nossas reações, sob ação feminista, tenha o fôlego e força de sua real demanda diária e estrutural.

Teoria King Kong é um momento de Despentes que hipnotiza pela sua apresentação direta e crua das ideias, num modo ímpeto de franqueza; primeiro traço que, de fato, em toda a minha nutrição leitora, me é apresentado nesses termos em um ambiente biográfico.

Assim como seu estilo de personalidade e vida punk, a linguagem da autora francesa é conscientemente transgressora. A onda de feminismo da década de 60 e 70 permitiu com que outras narrativas fossem possíveis a partir dali; e Virginie, nascida em 1969, fez parte da primeira juventude de mulheres francesas que gozavam de tal liberdade de decisão sobre o corpo – não resolvida, mas o desabrochar de um caminho. As conquistas alcançadas, principalmente na Revolução Sexual e Primavera de 1968, influenciaram e modificaram as gerações que vinham surgindo. O comportamento não-conformista da autora, como a de muitas jovens de sua geração, é o reflexo de uma época de indivíduos que começavam a problematizar e questionar os papéis estabelecidos para os gêneros, entre outros temas.

Sussurrado no título da obra, o rascunho de um teorema a partir do *remake* do diretor Peter Jackson do clássico filme *King Kong*, estreado em 2005, desenha uma analogia para a padronização de gênero e os tantos enclausuramentos de expectativas e papéis binários e normativos. A figura da “besta” King Kong para Despentes funciona como “a metáfora de uma sexualidade que precede a distinção de gênero tal como politicamente imposta no final do século XIX”:

King Kong encontra-se além da fêmea e do macho. Esse ser está na encruzilhada entre o

homem e o animal, o adulto e a criança, o bom e o mau, o primitivo e o civilizado, o branco e o preto. Híbrido, diante da obrigatoriedade do binário. A ilha do filme é a possibilidade polimorfa e superpoderosa. Aquilo que o cinema deseja capturar, exibir, desnaturalizar e depois exterminar. (DESPENTES, 2016, p. 94)

Na observação analítica da ambientação da ilha, a escritora nos oferece uma imagem fresca e reinterpretada sob o olhar de gênero: toda a enseada é morada de criaturas estranhas e incomuns, quase monstruosas, mas “molhadas como bucetas femininas” e outras conotações que remeteriam a referentes conceituais dos sexos. A única mulher a bordo rumo à ilha foi sequestrada por um diretor de cinema no enredo, fomentador da expedição – a história se passa no início do século passado, época em que estávamos sendo apresentados a formas modernas de entretenimento, como o cinema e a indústria pornográfica. A mulher, uma exuberante loira, conhece a fera primitiva num segundo sequestro, por parte dos habitantes da ilha, em que é feita de oferenda. A apresentação cinematográfica de King Kong não denuncia determinação de sexo algum, sem mamas aparentes ou órgãos definidos; é apenas “preto e repleto de pelos” (2016, p. 95), sendo capaz de demonstrar senso de humor e poder.

Oferendas anteriores não duraram mais que alguns segundos diante dos rituais de sacrifício; no entanto a loira sobrevive, e, não somente, se aproxima da besta, no que se transforma uma relação de mútua proteção e ternura, sem conotações sexuais de qualquer tipo.

Na altura em que o homem, peça representativa da norma, da dominação sociocultural e política, chega para o resgate da mulher, a mesma não se sente em risco. Nesta analogia proposta, se a ilha, para Despentes, é o terreno de livres possibilidades de política sexual, corpo e gênero, o regresso para a cidade cisheterossexual do patriarcado seria a intervenção direta de manipulação e controle. Mesmo sabendo que está segura junto a King Kong, a mulher aceita ir embora, na certeza de que, em algum momento, precisará encarar o mundo dos homens; mas tudo era uma estratégia para a captura da fera ao usá-la de isca – “sua escolha pela heterossexualidade e pela vida na cidade é a escolha do sacrifício daquilo que nela é cheio de pelos, potente, daquilo que nela ri enquanto bate no peito. Aquilo que reina sobre a ilha” (2016, p. 95). King Kong é aprisionada, acorrentada e exibida em Nova York.

É preciso que ela aterrorize multidões, mas que as correntes que a prendam sejam

sólidas, que as massas possam ser domesticadas em contrapartida, como na pornografia. Desejamos tocar a bestialidade de perto, tremer, mas não desejamos seus danos colaterais. Mas haverá danos porque, como no espetáculo, a fera escapa do domador. (DESPENTES, 2016, p. 95)

A cidade é destruída sem esforço e em pouco tempo por onde passa o grande animal – “a força com a qual não quisemos nem fazer contato, nem respeitar, nem deixar onde estava é grande demais para a cidade que ela pulveriza ao caminhar” (2016, p. 95). King Kong procura sua aliada, sua loira ameaçada na cidade, numa busca não de idealização romântica, mas de retomada à infância, ao começo de tudo, a um espaço-tempo de purezas - a proposta simbólica para se darem as mãos e se unirem em uma relação em que a força não é imposta pela dominação. É a quantidade de dispositivos do Estado, da política e dos departamentos patriarcais de autoridade violenta de cunho normativo que torna possível abater a fera, deixando a mulher sozinha, ao léu e à mercê do herói. Até a subida dos créditos finais, a fera, sem vida, é freneticamente fotografada pela imprensa e por civis, exposta em sua desconhecida e temida bestialidade.

A mulher não foi responsável por matar King Kong. Apesar de ter sido usada para tal, ela não escolheu assim enquanto personagem, enquanto sujeito e agente. Para Despentes, a metáfora semiótica da privação de nossa potência mais fundamental ataca o sistema moderno de normas de corpo, sexos e sexualidades; e é proposta pela autora a recuperação do contato com nossas bestialidades, nosso mais puro e cru aspecto de liberdade, nossos desejos e desejantes, as pontes às linguagens que subvertam a norma patriarcal como operação reflexiva, prática e emocional de ruptura e ressignificação para nossos corpos, sexualidades, desejos e construções de gênero e, portanto, reformulação estético-política de todo aspecto de vida.

A mulher-isca não matou a fera, foi manipulada para tal; que antes, ao conhecê-la e entrar em contato com ela, admirou-se, afeiçoou-se, conviveu em harmonia perante propósitos mais livres de vida. A mulher não quis ser parte do espetáculo em nenhum momento, indo de encontro à fera liberta nos momentos finais e seguindo-a até seu massacre. Mas como sua utilidade enquanto personagem se configura pontualmente, a sua participação no roteiro também segue a lógica, visto que o longa-metragem se encerra com a loira e o homem que a resgata – perdemos o contato com a ilha polimorfa e questionadora da binaridade civilizatória, perdemos o gesto da fera híbrida e liberta para as construções e imposições masculinas normativas; perdemos-nos enquanto possibilidade

consciente de outras linguagens.

O que permitiu a Virginie que recuperasse e reconhecesse os (e seus) gestos transgressores de King Kong, admite no livro de memórias, foi sua trajetória no movimento punk. De inerente berço de confronto, a escritora percebe o estilo de vida como a forma mais direta e incisiva que conheceu para reinventar para si a feminilidade patriarcal, que nos é imposta e requerida na socialização. O gesto autoral de Despentes reflete o volume e peso de suas experiências sob o espectro de enfrentamento estético-político que pôde identificar e assumir com o punk.

Sua publicação inaugural, o instigante *Baise-moi* (de tradução “Me fode”), por exemplo, foi o local público narrativo-reflexivo partindo de sua vivência nos anos de prostituição. Recebido pela crítica como excessivamente erótico e vulgar na época, a figura de Virginie como autora foi severamente julgada, tomando os olhos públicos para longe do justo julgamento de sua escrita e obra, sendo abordada por seus trejeitos físicos e até pela ousadia de colocar e representar meninas naquela situação. O mercado da prostituição ainda existe pelo fiel financiamento e consumo masculino patriarcal, base de homens como os que ferozmente se prontificaram em criticá-la sobre a publicação, como lembra Despentes no memorialístico *Teoria King Kong* durante as discussões sobre os mercados da prostituição e da pornografia, assim como sua influência na construção (e também deformação) das feminilidades.

O cerne de seus posicionamentos e suas motivações teóricas para tal serão mais elaboradas no decorrer do terceiro capítulo da presente pesquisa por sua pontualidade temática no tópico a seguir.

Que entorpecente esse livrinho; absorvê-lo é presumir o processo do autor. Eu leio e sinto a mesma compulsão; o desejo de possuir o que ele escreveu, o que só pode ser conquistado escrevendo-o eu mesma. Não é mera inveja, mas uma aceleração ilusória no sangue. (...) Eles flutuam por estas páginas geralmente sem explicação. Escritores e seus processos. Escritores e seus livros. Não posso supor que o leitor conhecerá todos eles, mas afinal será que o leitor me conhece? Será que o leitor deseja isso? Só posso almejar isso, enquanto ofereço meu mundo numa bandeja cheia de ilusões. (SMITH, 2016, ps. 61-62)

Escritora, musicista, fotógrafa e poeta punk, Patti Smith (nascida Patricia Lee Smith) é outro expoente de gestos autorais como possibilidade de confronto estético-político trazido formalmente enquanto caso de luminescência referencial do trabalho. Sua escrita

e performance proporcionam um terreno de novas perspectivas e experimentações do feminino autoral desde a década de 70. Natural de Chicago num cenário político e social de pós-Segunda Guerra, conta ter nascido no meio de uma nevasca, denunciando o contratempo de sua própria existência por vir. Cresceu na Filadélfia durante os primeiros anos de formação, ocupando um cargo de mão de obra numa fábrica local ainda bem jovem e largando os estudos para ajudar em casa. Em 1965, muda-se com a família de cinco integrantes para a zona rural de Nova Jersey, perímetros responsáveis por seu primeiro encontro com o fotógrafo e artista Robert Mapplethorpe, relação afetiva e profissional que iria orientar e mudar sua vida. Após algum tempo, mudaram-se juntos para Nova York para perseguir o sonho de se realizarem enquanto agentes e produtores no meio artístico e criativo da época.

Smith desde nova vislumbra na arte e na poesia a possibilidade de ser livre, *ser outros*; sendo seu exercício, vivência e consumo uma ferramenta transformadora e de transformação dos sujeitos e da sociedade. Foi nessa busca e terreno que alega ter descoberto a raiz de sua voz. Em 1969, no começo do estabelecimento de contatos e maior convivência com artistas e aspirantes culturais, Patti e Robert se mudam para o Hotel Chelsea, um verdadeiro marco simbólico da contracultura do século XX. O prédio gótico vitoriano de 12 andares localizado no bairro Chelsea, na região de Manhattan, foi palco de frenéticos discursos e movimentos do mundo artístico e cultural das décadas de 70 e 80.

No período em que ainda havia na política do hotel a possibilidade de permanência e moradia nos quartos, seus habitantes eram ou estavam no caminho de se tornar influentes e reverenciados ícones de suas respectivas formas de gestos autorais - na música, na literatura, no cinema, na fotografia, no teatro, nas artes plásticas. A fatalidade de acontecimentos polêmicos e os grandes feitos e figuras que circulavam pelo local foram o suficiente para sua história alcançar o status de lendária, quase mitológica, de importante cenário da cultura vanguardista.

Foi no Chelsea Hotel que o célebre *2001: Uma Odisseia No Espaço* foi escrito, publicado pelo autor Arthur C. Clarke em 1968. No quarto 100, a *groupie* Nancy Spungen foi encontrada morta, tendo como principal suspeito o já conhecido e agressivo namorado Sid Vicious, da banda punk inglesa *Sex Pistols*. Foi no prédio que o poeta Dylan Thomas teve um colapso por bebida, vindo a falecer na internação hospitalar dias depois. Foi no Chelsea que Stanley Kubrick e Milos Forman refletiram o cinema. Iggy

Pop, Alice Cooper, Brian Jones, Jim Morrison, Dee Dee Ramone e Tom Waits fizeram e refizeram a linguagem da música em seus quartos e corredores, embriagados, entorpecidos, metabólica e metalinguisticamente potencializados, envoltos pelo denso vapor criativo das trocas, da convivência em chamas.

Édith Piaf, Joni Mitchell, Cher e a banda de rock Grateful Dead já se alojaram sem data de saída prevista no Chelsea. Isabella Rossellini e Bette Davis fumaram seus cigarros e ali entraram em jogo para com seus roteiros. Nesse hotel, Mark Twain, Tennessee Williams e Bob Dylan escreveram seus mundos. Leonard Cohen e Janis Joplin transitaram por seus andares como a uma casa, período em que tiveram um breve envolvimento romântico narrado por Cohen em sua canção “Chelsea Hotel #2”, de 1974. Jack Kerouak, William Burroughs e Allen Ginsberg vibraram enérgica e produtivamente em suas propostas *beat* pelo Chelsea. Nomes e situações não faltam para exemplificar e justificar o renomado frenesi do lugar.

Por dez anos, o local de morada e trabalho de Patti Smith era o abrigo ou persistente passagem de figuras hippie, beatniks, roqueiros, poetas, modernistas, inconformistas, agitados, barulhentos, existencialistas, politizados e desafiadores modos de vida e autoria. A cultura vanguardista alimentou os vazios de Patti, que almejava desde seus primeiros entendimentos próprios a arte, o acontecimento, o fogo, a possibilidade de criação como forma de se recriar por inteiro. O gesto de Smith vem de um lugar e geração de amplificadas formas de existência, num tempo em que havia uma esperança e proposta coletiva de ressaltar aspectos de arte, poesia e *rock'n roll* de um modo que não havia sido ressaltado antes, sem expectativas materiais repentinas ou regras de experimentação numa sociedade de alienação e materialismo.

A influência da obra e figuras da geração *beat* se instaurou como forte pilar na lógica operacional e autoral de Patti Smith, que enxergava na persona do escritor e poeta William Burroughs uma espécie de fomentador geral e agitador do movimento literário vanguardista da época; ela o via como um líder espiritual e criativo. Além de Burroughs, a autora, em muitos momentos de suas entrevistas e livros, pontua a relevância em sua vida do também escritor *beatnik* e amigo pessoal Allen Ginsberg. Durante anos posando para a lente enigmática e poderosa do colega de quarto (e amor platônico e fraternal) Robert Mapplethorpe, mantendo diários na sua própria lei de tempo, arriscando-se no desenho e se desenvolvendo na própria escrita, sua primeira aparição física e pública como autora foi com *Sétimo Céu*, seu livreto de poesias de 1972. A foto da capa é de autoria do Mapplethorpe.

Deixei meu café esfriar enquanto pensava em detetives. Parceiros dependem uns dos olhos dos outros. Um deles pede: diga o que você está vendo. O parceiro deve certamente falar, sem deixar nada de fora. Mas um escritor não tem um parceiro. Ele tem que dar um passo para trás e perguntar a si mesmo: diga o que você está vendo. Mas como está falando consigo mesmo, ele não precisa ser perfeitamente claro, pois alguma coisa dentro dele sabe de todas as partes faltantes – aquilo que é confuso ou apenas parcialmente articulado.

(SMITH, 2016, p. 171)

O caráter de transgressão dos nichos autorais de Patti Smith atravessa toda forma de norma, questionando linha a linha em sua poesia os lugares do feminino, as próprias possíveis falas e gestos, o ser-mulher-em-si, o ser-mulher-no-mundo, o ser-mulher-e-o-outro, a religiosidade, o Deus-capital. Suas obras estruturam reflexos cartográficos de uma época, vistoriando a cultura, a política, a religião e a sociedade num aspecto poético no corpo da linguagem. Um feminino autoral conscientemente crítico e politizado, cabe retomar observações de bell hooks, é um meio pleno de assimilação historiográfica e prática constante da conscientização, transformando os produtos e propagações culturais em campo de ação de políticas feministas, colaborando na luta contra o fim dos preconceitos de gênero nos currículos, nas mídias e na vida prática. A escrita e crítica feminista visam, idealmente, no topo de importâncias, ter em seu próprio corpo (e corpus) a revisão e ruptura para com a ordem normativa dominante e suas tantas sorradeiras formas de atuação.

Através do seu exercício de cartografia poética, Smith protagoniza narrativas de confronto estético-político. A poetisa emerge como artista na década de 70, avançando sinais de expectativas sociais do seu gênero ao se projetar como integrante de uma banda de rock. A trajetória pelos palcos *underground* do rock e do punk não havia sido planejada ou sequer sonhada por ela, sendo uma extensão de seu trabalho à performance. Creditar a força simbólica e pungente da postura do corpo, da voz e das palavras de Patti Smith nos palcos não pede muito esforço; basta que sua imagem reservada em entrevistas e momentos informais seja vista lado a lado com sua oferenda imagética e sonora diante de um público.

Smith manipula a linguagem, a própria carne e timbres com seus desejos e exaustões, suas paixões e revoltas existenciais, políticas e afetivas; encenando sua liberdade enquanto artista e mulher num controle performático onisciente – a personificação da sua escrita que grunhe, arranha e range. Seu primeiro álbum de composições autorais saiu

para circulação em 1974, o provocativo *Piss Factory* (Fábrica de Mijo em tradução literal); e, logo no ano seguinte, seu primeiro grande sucesso comercial, *Horses*. O disco abre com as releições de Smith em relação ao sagrado (“Jesus died for somebody’s sins, but not mine”), entoa na primeira faixa intitulada *Gloria* - “Jesus morreu pelos pecados de alguém, mas não os meus”), estreando traços no decorrer do texto de assumida ambiguidade de narração que beira o andrógino; desestabilizando o cânone, por exemplo, ao apostar na maleabilidade ou mesmo instabilidade dos gêneros, cantando um desejo simbólico e carnal por uma mulher – estaria Smith desejando ela mesma outra mulher ou assumindo a posição de uma outra figura que não a sua, confundindo os papéis e expectativas a partir da reescrita da versão de Van Morrison?

Ao assumir e afirmar a poesia na mesma medida que a música, ela reforça a potência do corpo, do som e da performance como linguagem. No âmbito de sua vida pessoal, que dita diretamente sua vida criativa, em 1979, Smith deixa Nova York e segue para a cidade de Detroit para se casar com Fred “Sonic” Smith, guitarrista da agressiva e politizada banda precursora do *punk rock* MC5 (mais conhecida e citada pela sigla, que vem de “Motor City Five”). Patti e Fred tiveram dois filhos, Jackson e Jesse, e focaram na sua criação no estado de Michigan. Por lá, Smith escrevia sem compromisso ou agenda, e entrou num hiato de produção literária e musical, vindo a trabalhar em novo álbum apenas em 1988, com *Dream of Life* – na foto de capa, sua última pose e trabalho com Robert Mapplethorpe, que morre de complicações pela AIDS.

Eram tempos místicos. (...) Quando uma pera surgia no galho de uma árvore e caía aos meus pés e me alimentava. Agora não tenho árvores, nem berço, nem varal. Há rascunhos de manuscritos espalhados pelo chão, caídos da beira da cama durante a noite. (...) Basta entrar no espaço de vivência para sentir a centralidade do trabalho em uma vida. Copos de papel e café meio vazios. Sanduíches de balcão meio comidos. Um prato de sopa encrostado. Eis aqui alegria e abandono. Um pouco de mescal. Uma pequena masturbação, mas na maior parte só trabalho. - É assim que eu vivo – fico pensando. (SMITH, 2016, p. 65)

Duas de suas obras recentes - *Só Garotos*, de 2010, e *Linha M*, de 2015 (a edição da tradução brasileira foi publicada apenas em 2016) - são as primeiras navegações de Patti de forma direta por suas trajetórias e lembranças, tomando rumo memorialístico sem, em momento nenhum, abandonar o rumo lírico e ilimitado de seus próprios fluxos de consciência, tornando-os mais vívidos a cada camada que se aprofunda.

Em *Só Garotos*, Patti atravessa em primeiro plano os anos ao lado do artista e amigo-amor Robert Mapplethorpe, a quem diz dever grandes transformações e momentos de sua vida. No relato de infinitos compartilhamentos diários ou pontuais (de quando não mais moravam juntos na frenética Nova York dos anos 70), o diálogo entre tempos é cruzado e descruzado incessantemente, e percorre por si mesmo nos convidando em seus termos densos a navegar pela relação de afetos, dores, transgressões e intensas experiências dos dois. O reposicionamento de tempos é uma característica na prosa poética de Smith, que acredita que o feminino tem o direito e a obrigação de encontrar meios de se destruir e recriar na e através da linguagem, e, com ele, as normas que nos regem.

Será que o tempo é ininterrupto? Só abrange o presente? Será que nossos pensamentos são apenas trens passageiros, sem paradas, destituídos de dimensão, zunindo com grandes cartazes de imagens repetidas? Captando um fragmento de um assento na janela, com um idêntico fragmento no próximo quadro? Se eu escrever no presente, com digressões, ainda será em tempo real? O tempo real, raciocinei, não pode ser dividido em seções, como números no mostrador de um relógio. Se eu escrever sobre o passado enquanto lido simultaneamente com o presente, ainda estou em tempo real? (SMITH, 2016, p. 73)

Em *Linha M* (2016), Patti revisita os primeiros anos de vida, refazendo alguns passos da época da infância, ainda na casa dos pais, e na adolescência; quando com 19 anos teve um bebê não planejado e o entregou à adoção, segundo ela mesma conta (a escritora é verbal quanto a seu apoio à causa feminista de direito legal e seguro ao aborto, e defende em palestras e entrevistas que a vida das mulheres deve ser prioridade nas discussões sobre, antes de qualquer julgamento de valor ou moral ideológica fundamentalista).

Na obra, deparamo-nos com momentos de solidão extrema, doenças, estupefação com os sinais de envelhecimento, apatia, melancolia, ausências de pessoas reais e convivência harmoniosa com seus tantos fantasmas na forma de sujeitos que lhe foram e são caros na literatura, das pessoas queridas que já se foram (o amado esposo Fred, o irmão Todd, os amigos e companheiros de transgressão da juventude) – “E começo a escrever. Não sobre ciência, mas sobre o coração humano. Escrevo ardentemente, como uma aluna em sua carteira escolar, (...) escrevendo não como foi mandada, mas como deseja” (2016, p. 174). Deparamo-nos a cada página com um corpo fêmeo e artista que andam cerradas na retomada de caminhos da própria vida – “Tudo se projeta para a frente. Fotografava sua história. Registra suas palavras. Cerceia seus sons” (2016, p. 180).

No ato da reelaboração crítica do passado, ato constante e veementemente cruzado nos seus tempos e escolhas autorais, Patti promove a chance própria de reconfiguração do presente, de si mesma e do gesto autoral como um todo, repondo ou enfatizando caminhos tortos da escrita no seu ato de (se) escrever (o tempo presente do livro é o exato tempo corrido de sua produção, e somos constantemente arrebatados enquanto leitores dos bloqueios da autora, suas inseguranças e solidão criativa, assim como os pormenores da escrita e da figura controversa do autor).

Tenho vivido de acordo com o meu livro. Um livro que nunca planejei escrever, registrando o tempo de trás para frente. Já vi a neve cair no mar e segui os passos de um viajante que há muito tempo se foi. Revivi momentos que foram perfeitos em sua certeza. (...) Desejamos coisas que não podemos ter. Tentamos conservar certos momentos, sons, sensações. Quero ouvir a voz da minha mãe. Quero ver meus filhos ainda crianças. Mãozinhas pequenas, pés ligeiros. Tudo muda. Garoto crescido, pai morto, filha mais alta que eu, chorando por causa de um sonho ruim. Por favor, fiquem aqui para sempre, digo para as coisas. Não vão embora. Não cresçam. (SMITH, 2016, p. 170)

Há uma perspectiva de mudança estrutural e afetiva nas ações estético-políticas dos gestos autorais de Virginie Despentes e Patti Smith que, de suas respectivas potências narrativas, destroem e reconstróem noções de feminino e feminilidades, de autoria e autoridade, a escrita e o escritor, a linguagem-corpo em estudo enquanto se executa diante das normas patriarcais – práticas críticas antissexistas e conscientizadas no exercício de protagonismo de suas falas, impressões, sentimentos, produções literárias e vidas.

O mutismo e mutilação do feminino (e, por consequência, o próprio espectro semiótico de gênero) observados na História são violências patriarcais colocadas em pauta e enfrentados por todo corpo, fêmeo ou não, consciente e crítico das políticas antissexistas, atuando dentro e fora do gesto autoral.

As ações estéticas como políticas na linguagem-corpo e escrita de Despentes e Patti ilustram diferentes estratégias de confronto para uma voz autoral do feminino, de forma que se explore simultaneamente a posição do autor como agente cultural e as possibilidades disso perante uma sociedade midiaticizada. A escrita memorialística, crua, protagonizada e conscientizada de uma mulher rompe com as expectativas de seu gênero no patriarcado ao se reafirmar como meio discursivo, assumindo seus protagonismos e políticas de subjetividades.

Em *Teoria King Kong* (2016), com Virginie Despentes, a transgressão se torna a primeira língua em uso nas mãos da escritora punk, que traça com ódio e sem vigias na concepção das ideias pontos delicados não apenas em sua vida, mas para a sociedade como um todo, como a ocorrência impune (e até naturalizada) da cultura de estupro e estupros de meninas e adolescentes, o ramo da prostituição como forma de vingança estrutural e visitação de outras narrativas de feminilidade (uma perspectiva polêmica do contexto), a pornografia como ferramenta de autoconhecimento *versus* a deformada e violenta proposta atual da indústria pornográfica, o arranjo de seu próprio desarranjo fora dos padrões de beleza a fim de exercer o direito de viver além deles e fora das suas margens; as tantas verdades e hipocrisias sem escrúpulos e limites dos indivíduos numa sociedade de dominação masculina. Tudo isto dizendo o que ela quer dizer e escrevendo como bem quer sobre obscuros tabus e temas sociais.

Escrevo a partir da feiura e para as feias, as caminhoneiras, as frígidas, as mal comidas, as incomíveis, as histéricas, as taradas, todas as excluídas do grande mercado de boa moça. E começo assim para que fique bem claro: não me desculpo de nada, não vim aqui para reclamar. Não trocaria de lugar com ninguém, porque ser Virginie Despentes me parece um assunto muito mais interessante que qualquer outro. (...) Como mulher, sou mais King Kong do que sou Kate Moss. (DESPENTES, 2016, ps. 7-8)

O contexto geral da produção literária data-se numa lógica patriarcal dominante, e desde os seus primórdios têm engessado em suas entranhas noções limitadoras e hierárquicas do feminino-linguagem e do feminino enquanto leitura de gênero. A retomada de mídias e produções por expoentes que reflitam práticas e pensamentos feministas em suas elaborações de trabalho intelectual celebra a conquista de um espaço recente na História, em que a mulher e o feminino-linguagem podem aprofundar a expressão e compreensão própria e coletiva de suas ideias, desejos, direitos; graças a maiores possibilidades de conscientização, educação e cidadania.

Os gestos autorais de Despentes e Smith só são possíveis pelas vozes e vidas transgressoras através da arte e da cultura que as antecederam em seus ímpetos de criação e luta por expressão. Reverberando a partir de seus mundos e experiências, a autoria do feminino crítico e consciente é uma relevante ferramenta de transformação social, uma vez que o próprio propósito da existência de seu exercício é um gesto de subversão. A prosa poética e performática de Patti Smith e a explosão direcionada de Virginie Despentes, às suas distintas maneiras, destroem e reconstroem estagnados aspectos de

gêneros, desejos, políticas de afeto, a linguagem de autoria e o corpo-autor. Seus gestos autorais de propulsão estético-política acontecem em vias de confronto. A autorrealização autoral crítica e consciente do feminino é, por vias de concepção e regra, uma ação político-estética de enfrentamento ao normativo e ao patriarcado.

Ainda não é suficientemente denso em nossas raízes, massivamente acessado e popularizado a produção autoral em peso do feminino-linguagem; desse que destitui a norma em sua própria execução e autorrealização. A cultura de dominação patriarcal orienta a forma como funciona e se desenrolam as vidas, ordenando a lógica do consumo ao qual se submetem. Nosso reconhecimento, validação e repercussão enquanto agentes e produtoras de cultura ainda não estão fortemente consolidados; e não por falta de relevantes exemplos.

A missão que nos é repassada e permanece, simbólica e estrutural, prática e teoricamente desafiadora é a de como contaminar as engrenagens sociais e culturais da dominação masculina, invalidando-as enquanto regra e régua, e como esgueirar-nos por entre as controladoras e violentas frestas do cânone patriarcal para que em ato (produção autoral de diversas fontes) e comentário (crítica acadêmica e literária) possamos, de dentro pra fora, repropor e reformular, no imaginário popular, nas mídias e acervos formais, o pensamento e prática feminista como ferramenta antissexista, anticlassista e antirracista na produção e regulamentação da vida, e nas produções e produtos culturais e autorais.

A vida está no fundo das coisas e a fé no alto, enquanto o impulso criativo, operando no meio, informa tudo. (...) Acredito no momento. Acredito nesse balão alegre, o mundo. Acredito na meia-noite e na hora do meio-dia. Mas no que mais acredito? Às vezes em tudo. Às vezes em nada. É algo que flutua como a luz refletindo numa lagoa. Acredito na vida que um dia todos vamos perder. Quando somos novos, acreditamos que isso não vai acontecer, que somos diferentes. (...) Como ficamos tão velhos?, pergunto às minhas articulações, ao meu cabelo cor de ferro. Agora já estou mais velha que meu amor, que meus amigos que já se foram. Talvez eu viva tanto que a Biblioteca Pública de Nova York seja obrigada a me ceder a bengala de Virginia Woolf. Eu cuidaria da bengala para ela, das pedras de seu bolso. Mas também seguiria vivendo, recusando entregar minha caneta. (SMITH, 2016, ps. 201-203)

3. BlasFêmea: o percurso do gesto de autoria e a combustão de “Do canto delas”

3.1. Fagulhas na base: Os primeiros passos em cima da brasa

Por que eu escrevo? Meu dedo, como uma caneta de ponta seca, retraça a pergunta no ar em branco. Um enigma conhecido, proposto desde a juventude, quando eu me afastava das brincadeiras, dos companheiros e do vale do amor, cingida de palavras, um passo fora do grupo.

Por que escrevemos? Irrompe um coro.

Porque não podemos somente viver. (DEVOÇÃO, PATTI SMITH, 2019, PÁG. 127)

Quando me mudei para Ouro Preto em 2013 para dar início ao curso de Jornalismo não poderia prever os caminhos investigativos que em mim iriam se desenrolar com a ajuda das ferramentas discutidas e aprendidas no campo dos estudos de comunicação. Primeiramente em relação à mim mesma e meus próprios processos, e, segundo, em relação aos trâmites criativos e profissionais. A possibilidade de construção de textos e mídias através de plataformas críticas e politicamente orientadas reforçou em mim, enquanto estudante e aspirante a escritora, a responsabilidade socioafetiva e profissional sobre aquilo que é criado, desenvolvido e divulgado a um público, como se estivesse em um pacto implícito em relação ao movimento no qual me inseria. Foi na minha trajetória acadêmica, também, desde os passos dados em Direito lá em 2011 até o momento em que me encontrei entre jornalistas em formação, que, como bell hooks nos seus anos de graduação, me inteirei com pensamento e prática feminista de maneira plena, vindo a conhecer formalmente a elaboração do que já me intrigava e atingia nas observações e experiências de vida.

Ainda no primeiro semestre letivo dos estudos de comunicação, em um seminário sobre teorias do jornalismo, fomos guiados em um certo momento pelas discussões levantadas sobre a validade dos entendimentos sobre os parâmetros e ferramentas da área da comunicação como base para exercício de liberdade e expressão. Quando todos da turma foram questionados sobre as motivações de cada um para estar ali as respostas foram diversas: o desejo pela cobertura do mundo esportivo, pelo jornalismo investigativo ou político, a possibilidade de viagens e encontros, de bancadas de TV, a

tradicional sala de redação dos jornais e revistas. Apenas outro colega (alguém que, inclusive, eu ficaria muito próxima) e eu não demos resposta ou falamos nossa opinião no montante de planos e sonhos de todos.

A professora que ministrava a disciplina, já envolvida com os estudantes, o que era mútuo por sua docilidade e competência, lançou no ar a dúvida quanto à ausência de nossa fala, levando-a a crer que, talvez, não estivéssemos ali pelas práticas jornalísticas somente ou precisamente; afinal, qual era a nossa busca nos estudos de comunicação, ela nos perguntou na época, a sala apinhada de rostos jovens e vermelhos de excitação. A resposta foi simultânea, delineada num sorriso desejanste: a busca é a literatura; o desejo mais profundo era a escrita criativa, o corpo e a possibilidade frutífera do texto.

Fora a primeira vez, numa instituição acadêmica, que ouvi sobre a real possibilidade de se pensar a literatura e a escrita a partir do Jornalismo, e que jornalistas são frequentemente excelentes autores e expoentes literários e críticos; que estava no lugar certo para começar a fazer algo pelos meus sonhos e habilidades. A professora Hila, com quem vim a ter aulas durante a graduação desde temas como jornalismo político e econômico ao mundo dos quadrinhos e quadrinistas, nos repassou simbolicamente a certeza de que estávamos começando a caminhada por um campo aberto e múltiplo de oportunidades e linguagens; estávamos no lugar certo, afinal, para brotar e crescer numa terra de nossa própria vontade e jeito. Naquele momento de reafirmação dos meus desejos de escrita, eu não sabia, mas passou a aquecer em mim a ideia de executar meus gestos autorais com maior liberdade.

Uma das primeiras grandes tarefas de texto jornalístico na disciplina para lidar com técnicas de reportagem, ainda no início do curso, tinha como proposta nos apresentar a noção de construção de pauta: sobre *o que* falar, *por que* falar do tópico escolhido e, um dos aspectos mais sérios da comunicação crítica, *como* se falar sobre. Além disso, haveríamos de situar os elementos humanos envolvidos, demarcá-los e, sempre que possível, dar-lhes nomes – de quem se trata, aconteceu com quem, a quem isso afeta –; situando-nos, simultaneamente a tudo isso, das posições de tempo e espaço – *onde* e *quando* são questões essenciais na observação de mundo jornalística e na comunicação como um todo.

Na literatura, que me fisgou enquanto possibilidade sensorial e afetiva desde criança, o caminho é parecido, porém demonstra a tentativa de subversão de regras de construção para abrir as alternativas de linguagens, discursos, elementos tantos enredados na desventura de uma escrita literária. Há de se pensar sobre o que dizer e o porquê de dizê-

lo, sobre quem está envolvido – ausências e presenças de autor e leitor de Agamben repercutindo dos pormenores do jogo no qual estamos. Onde, quando, como; apoderei-me aos poucos das semelhanças dos aspectos investigativos de um escritor e de um repórter, com a primaz diferença de que, por natureza, o escritor tende a quebrar regras, suas e do cânone textual, para sua maior experimentação e exploração. O repórter também o faz, naturalmente, mas na maior parte do tempo com certa cautela e cuidado.

No que se diz respeito ao consumo de material escrito por mulheres no ambiente acadêmico, mesmo numa área de ciência social e humana, a expectativa ainda é muita. Reparei e reagi de forma tardia a isso, levando a um debate sobre onde estariam as teóricas e referências do feminino no ambiente formal de educação em maior volume. Se estávamos a discutir todo o tempo em aula, trabalhos, reuniões de pauta, seminários, mesas e tarefas sobre alavancar-nos a partir de maior perspectiva de equidade social, por que não agíamos a partir da base no nosso próprio ambiente de formação, de nossas próprias escolhas pessoais? Onde estavam com maior força de debate as vozes autorais femininas na academia e nas referências de peso?

Salvo algumas, especificamente selecionadas por alguma abordagem metódica de suas partes (como a teórica Vera França), a pontual presença das vozes femininas no currículo acadêmico teve em mim o efeito contrário de seu vazio, sua rasa quantidade em comparação ao Outro masculino – gritaram, sacudindo os portões, pedindo passagem; “quando desafiávamos professores que não adotavam livros escritos por mulheres, não era porque não gostávamos daqueles professores (...); com razão, queríamos o fim dos preconceitos de gênero em sala de aula e no currículo” (hooks, 2019, p. 35). E, em extensão, olhei para minha própria forma de consumo, desde os primeiros livros acessados e até hoje, e compreendi que a questão não se isolava de um lado ou outro: era estrutural e também habitava minhas escolhas.

Mesmo sedenta para ter mais autoras e referências mulheres no curso de graduação, eu mesma não as inseri em maior volume e qualidade na minha rotina de consumo como desejava. A cultura de dominação masculina é tamanha que contribuímos involuntariamente e por hábito com as engrenagens do nosso próprio mutismo histórico.

Lá [na graduação], Diane Middlebrook, acadêmica que já foi biógrafa de Anne Sexton, distribuiu em nossa sala de aula de poesia contemporânea um de meus poemas sem nome impresso e pediu que identificássemos se era de um escritor ou de uma escritora, uma experiência que nos fez pensar sobre o julgamento do valor da escrita com base em diferenças de gênero. Lá, comecei a escrever meu primeiro livro (...). Nenhuma dessas

transformações incríveis teria acontecido sem o movimento feminista criar uma base para a solidariedade entre mulheres. (hooks, 2019, p. 34)

Já foi elaborado anteriormente no presente documento investigativo, em momentos diversos e com insistência, sobre as discriminações de gênero nos currículos acadêmicos e crítica literária, levando-se em conta, na lógica patriarcal, a posição da autora e aspectos de sua vida pessoal no lugar da consideração primeira de suas atividades e produções intelectuais. Comprometi-me interna e externamente, durante a graduação e motivada por distintas emoções e eventualidades, a me reaproximar do feminino em suas formas de existência, realização e protagonismo. Eu queria relembrar as mulheres que formaram a mulher que eu vinha me formando, celebrá-las, lembrar seus exemplos, suas vidas, suas ideias; fossem elas fictícias do meu cotidiano leitor, das tantas personagens que me atravessavam, ou fossem reais, estando perto ou longe, nos terrenos das referências artísticas, culturais e políticas até as figuras do meu cotidiano feito de tantas trocas pelo caminho.

O processo se intensificou durante retirada temporária da academia por complicações emocionais estimuladas por situações vividas numa sociedade patriarcal violenta e dominadora. Teço ainda uma nota íntima: curiosamente, foi a partir do lugar mais vulnerável em que me encontrei nos últimos anos é que liberei os gritos rompantes e dilacerados em maior volume, com raiva, com revolta e impaciência, como Virgínie Despentes reagindo com ferrões e fogo à instituição criadora de padrões e feminilidades. Eu desejava, soube no meu íntimo e passei a abordar no meu dia a dia, me conectar com o feminino, com a mulher em mim que pedia passagem para ser, com o feminino no mundo, os femininos resistentes, os femininos *queer*, a forma de vida que se instaura, em criação e em si mesma, como plataforma antissexista e contrária às normativas regras culturais. Desejava retomar formalmente minha conscientização e orientação de mim mesma sob perspectiva feminista e trazê-la para a vida prática, externa, para mim, para os meus arredores, para todos da forma que der – “*o pensamento feminista nos ajudou a desaprender o auto ódio feminino*” (hooks, 2019, p. 35).

Muitas trajetórias, em solidão ou com outras, muitos passos, fugas e longas trilhas depois, perdendo-me furiosamente pelo caminho e afetando-me com a dominação e violência como modo abundante de operação social, tropeçando e desabando no chão repetidas vezes, venho parar no topo do grande morro – lembrando sempre que a caminhada não termina e o caminho para casa ainda é repleto de infinitas curvas. Mas

daqui pode-se admirar a vista do que fora até então e do horizonte, da brisa fresca e céu azul que podemos ter se não pararmos de andar, de avançar. Depois de me acompanhar enquanto provocação e desejo durante anos, nascia, na etapa final do curso de Jornalismo, o projeto para meu primeiro exercício formal de autoria com consciência e crítica feminista ressaltadas pelas trilhas da investigação, escuta e pesquisa: eu estava escrevendo um livro.

Após algumas reconsiderações e reestruturações a partir da primeiríssima chama do anteprojeto, a proposta final era criar um produto literário que contemplasse vozes empíricas do feminino-linguagem no contexto das violências patriarcais da região onde nasci (simbólica geografia para representar o mapeamento das construções socioculturais em ação); um livro de contos que desse conta da reflexão e denúncia de algumas formas e linguagens da violência normativa do patriarcado, e que, de alguma forma, reagisse à isso. É em tal vão de ideias e emoções que nasce o ensejo pela criação de *Do canto delas*, uma obra que é fruto de escutas, intervenções de memórias alheias e próprias, mapeando e costurando experiências para convidar o leitor a mergulhar em questões importantes sobre a posição do feminino na nossa cultura e tempo.

A violência patriarcal em casa é baseada na crença de que é aceitável que um indivíduo mais poderoso controle outros por meio de várias formas de força coercitiva. Essa definição estendida de violência doméstica inclui a violência de homens contra mulheres, a violência em relacionamentos de pessoas do mesmo sexo e a violência de adultos contra crianças. O termo violência patriarcal é útil porque, diferentemente da expressão “violência doméstica”, mais comum, ele constantemente lembra o ouvinte que violência dentro do lar está ligada ao sexismo e ao pensamento sexista, à dominação masculina. (hooks, 2019, p. 96)

3.2. Fornalha: Composição de “Do canto delas” e o trajeto do fogo conto a conto

Quase sempre a alquimia que dá origem a um poema ou obra de ficção fica escondida na própria obra, se não incrustada nas serpenteantes cordilheiras da mente. Posso examinar como, mas não por que escrevi o que eu escrevi, ou porque desviei de modo tão obstinado do meu caminho inicial. Será que alguém consegue, depois de perseguir e capturar um criminoso, finalmente compreender a mente infratora? Será que de fato conseguimos separar o como do porquê? Alguns poucos momentos de auto interrogação me forçaram a reconhecer o estranho remorso que senti depois de ter escrito este texto.

Fiquei pensando, como era eu quem tinha dado à luz aos meus personagens, se estava de luto por eles. (SMITH, 2019, p. 43)

Agora tudo estava pronto - e à espera. Por muitas vezes, aqui abro um parêntese de transparente honestidade, a gritante tela branca do computador me afugentava para o rascunho manuscrito, ao qual me entrego sem reservas no cotidiano. Escrever à mão não faz justiça à velocidade do pensamento, mas poucas batalhas são mais honrosamente bonitas que os dedos em fúria ao redor de uma ideia, uma imagem; a redenção atemporal do gesto de tentar se escrever a tempo. Que eu haveria de partir de perspectivas de gênero já havia sido decidido por minhas próprias autoridades internas. Precisava - queria - cantar o feminino. Mas como? Em todos os seus infinitos pontos de partida e necessidade de atenção? Como haveria de cuidar de uma vastidão tão cara?

Queria relatar os casos e construções de afetos dos corpos femininos, queria debochar do silêncio em voz alta, queria salvar a mulher da crueldade do mundo. Queria tanta coisa atravessada e cruzada que me apertava o peito na peleja de decidir por um recorte diante de teses, perguntas e textos intermináveis, no receio de falhar com coisas que me são tão urgentes.

Ainda se trata de um lugar e momento específico a academia, e eu haveria de funcionar no seu prazo e lógica, necessitando encontrar em qual rumo seguir dos tantos que queria e enfim segui-lo. Os rascunhos do que seriam os primeiros contos, trechos soltos de situações e personagens momentâneos, me nocauteavam para dormir e serenavam para me acordar; vivendo minhas próprias questões como dita a justa e devida perseguição acadêmica, a destemida tomada de ação. Saudando Agamben, penso: levando junto minhas impotências eu haveria de poder-de. Devo agradecimentos sinceros, em momentos como este, aos enfrentamentos fêmeos que conheci e mergulhei nas formas de suas escolhas narrativas e performances do gesto da escrita em perspectiva memorial da própria vida – Patti, gratidão afetuosa a você, que foi companhia fiel nos caminhos do convite à densidade sem receio, a cruzar os tempos de forma a desvendá-los.

A narração de histórias de peso é relativa ao contador de histórias e, sobretudo, àquele que a acompanha. Se podemos complementar os sentidos uns aos outros, de forma a criá-los, podemos ainda amordaçar os mecanismos de linguagem presos na própria língua de forma a libertá-los para uso pleno – a poesia em sua forma pura.

Devo créditos, ainda, numa ordem anterior, a Gabriel García Márquez (a quem tenho tanto carinho pessoal e artisticamente falando desde a adolescência) pelo encorajamento

indireto que me deu em nossas eternas conversas no jogo do gesto. Gabo, o escritor colombiano que me assaltou o peito infinitas vezes com sua reordenação de mundo, teve em suas maiores obras a reconfiguração realista fantástica da Colômbia dos anos 40 e 50 que nasceu e cresceu, das memórias de família e da boca do povo.

Cem anos de solidão (1967) bebeu das fontes das histórias e vidas dos avós, supersticiosos, viventes de um período de guerra na juventude. Um exemplo do contexto é o seu personagem coronel Aureliano Buendía, que é a figura reinventada do avô, que já guerreou pelo país. Escrever a cena de seu alvejamento no enredo provocou em Gabo um choro demorado de luto simbólico, fato que conheci graças às suas memórias e entrevistas. *O amor nos tempos do cólera* (1985) são seus passos imaginativos e contemplativos pelo que vislumbra da história de amor de tantas distâncias e impedimentos de seus pais. *Crônica de uma morte anunciada* (1982) fora a dramatização jornalística do trágico assassinato de um primo, “retalhado como um porco”, como o próprio escritor cita, na vista de todos em vias públicas.

A forma narrativa do realismo fantástico de Gabo é uma resposta latino-americana à fantasia clássica europeia. Suas vias de acontecimentos são confusas, trôpegas, repentinas e explosivas, onde o real, de fato, parece mais absurdo e impossível que a ficção e, ainda assim, segue acontecendo. Gabo começou, em primeira instância na juventude em Bogotá, pelo jornalismo, faz-se valer a nota, ofício que levou até o final da vida, orientando grupos de jovens comunicadores e repórteres mesmo depois de ser aclamado por sua atividade literária.

Se eu pudesse almejar por algo em produção, seria pelo sussurro dos fantasmas das vozes que me são queridas na literatura e na composição autoral das músicas. Eles diriam para que eu olhasse ao redor de dentro, e também dentro, cada vez mais dentro de mim mesma: olhe ao redor, olhe por dentro – e, atentamente, volte a olhar ao redor com a calma em chamas.

O que buscava delinear como elemento central nas histórias, sem sucesso por muito tempo, era a miríade de violências que vi, vivi ou que acompanhei através de outras. Não com a permanente primeira pessoa de Virginie Despentes em seu texto crítico-memorialístico, mas nas possibilidades sem regras e moldes do conto, tomando a posição das vozes. Havia lido num canto que agora se perdeu que, no conto, é melhor não dizer o suficiente do que demais; ausências e presenças precisam jogar e é deveras preciso deixar uma ponta solta. Com sorte, não me boicotaria (tanto) na elaboração a partir de uma decisão tão comprometedora que me via, inevitavelmente, fazendo.

A maioria do pessoal acredita que homens não deveriam espancar mulheres nem crianças. Ainda assim, quando dizem para essas pessoas que violência doméstica é um resultado do sexismo, que ela não vai acabar enquanto não acabar o sexismo, elas não conseguem fazer essa dedução lógica, porque isso exige desafiar e mudar maneiras fundamentais de pensar gênero. Estou entre aquelas raras teóricas feministas que acreditam ser crucial para o movimento feminista ter como pauta principal o fim de todas as formas de violência. (hooks, 2019, p. 96)

Para fazermos parte de uma linha de frente que anseia o fim das narrativas violentas é necessário, como nos lembra a norteadora bell hooks, que falemos de suas vias, seus prolongamentos, suas formas de alcance e acontecimento diário. Se a questão era partir das linguagens das violências patriarcais contra mulheres, contra o feminino-linguagem, contra corpos fêmeos, decidi investigar como e onde eu mesma as reconheci nas memórias que tinha e passei a ter, individualmente ou junto a outras. Perambulei pelas vielas sensoriais e cognitivas, os dispositivos de tantos afetos, e avistei o inferno em minhas mãos como objeto de estudo. Diferente de Gabo, que assumiu as narrativas dos seus, do seu lugar natal e da sua própria trajetória, eu não me enxergava como capaz do mesmo pela proximidade e conflito das emoções, das memórias em travessia. Por dentro, havia uma fachada com instruções bem claras: favor não entrar. No entanto, apesar da incerteza, rasgo a fachada e atrevo-me a seguir por essa decisão. Sendo assim, abro passagem para um mergulho sincero e íntimo de toda a caminhada percorrida para a criação dos textos presentes no livro.

É simbólico que já nos primeiros parágrafos do presente documento eu evoque a imagem e reverberação da minha mãe. Da figura dela à minha foram muitas travessias de questionamentos, inquietações e inconformidades. Mapeando a noção de nossas vidas em casa repensei, em meus trejeitos infantis quando criança, toda a noção de mulher e amor. Através dos pormenores da vida doméstica e familiar, presenciei e recolhi as primeiras noções de violência injustificada, sem precedentes, que se estendia do corriqueiro naturalizado a rompantes de absurdas proporções imaginadas. Uma parte muito pessoal desse *corpus* pesquisador repousa na íntima indagação: se não formalizei academicamente, com a proposta desse trabalho, a investigação teórica sobre o que, na vida prática, não achava motivações que bastassem; sobre o que, na vida prática, eu conheci tão bem sem entender nada, sem me conformar com a naturalidade das

violências.

No cotidiano em que se ausentam as reverberações do pensamento feminista, os corpos fêmeos são silenciosos e submissos. Penso que o silêncio tenha sido uma das mais gritantes regras que observei na reconstrução da vida familiar para considerações íntimas, visando entender quais rumos eu iria tomar – o silêncio feminino com suas próprias questões era norma de regimento dos dias e a memória deste fato é bem vívida para mim.

Cabia a mim desbravar pelo imenso desejo de pautar suas vozes, femininos da minha terra natal, do sertão do cerrado, femininos que investiguei e reencontrei a partir das investigações curiosas sobre seus sentimentos e trajetórias. “Do canto delas” é, em muitos momentos, como a perseguição narrativa para se alcançar um lugar seguro por entre o caos de um mundo masculino e normativo – um lugar entre nós mesmas, *entre elas*.

Do berço obscuro e populoso de ideias do qual surgiu ao mundo, sobreviveu entre as reflexões desistentes ou abandonadas pela sua potência de amplitude. A intenção ética primeira em cada texto é, urgentemente, denunciar os vernáculos das violências de uma sociedade que opera e repercute a dominação masculina, partindo dos imaginários femininos de referentes reais da minha geografia coletiva e pessoal, e em muitos momentos trazendo à frente minhas próprias vivências. A partir de cada personagem protagonista, cada trama central, há uma faceta de pessoas reais, acontecidas ao meu redor ou chegadas até mim por relatos de outras, como o caso de Lourdes e tia Diná – meu corpo-autor dialogaria com esquecidas, anônimas, fantasmagóricas e viventes, e, acima de tudo e também, com as minhas próprias jornadas e desventuras. Do fogaréu de experiências e histórias da minha vida e de outras da terra de onde vim, o livro viria para costurar narrativas, reproduzindo os casos com a liberdade do conto sem deixar de lado a inquietude das memórias. Sendo assim, como a essencialidade de cada galho e tronco para se armar o complexo de uma fogueira, passemos ao sobrevoo das peculiaridades e formas de construção de cada seção textual do produto resultante.

Antes mesmo de ser apresentado a quem lê a disposição e ordem de cada história no sumário, tomo a consciente escolha de deixar que cante em entrada Cátia de França, importante expoente paraibano da música popular brasileira que fundiu literatura em toda a sua trajetória musical. No corpo poético inscrito em “Não há guarda-chuva”, a cantora dá outra voz ao poema de João Cabral de Melo Neto. Para mim, a voz de Cátia entoada como em uma profecia que atravessa o mato e o morro, e, sem comprometer sua doçura, deixa impressa a sua força.

Além dos meus afetos para com a escolha, o gancho criado para a apresentação dos títulos é ideal pela sua provocação – “se você tem a alma de borracha (...) não ouça o que eu digo”. Passada a relação de textos em ordem de aparição, abro espaço para a poesia nos intervalos do livro de tempo em tempo, e inicialmente faço o primeiro gesto de autoria numa agonia esperançosa no poema “aborto espontâneo”.

O pequeno poema é uma tentativa de falar um lugar sombrio, depressivo, no qual, sendo parte dele, é preciso buscar fundo e ao redor o lembrete de que se está “vivo vivo muito vivo”; roubo de Caetano Veloso seu eco em “Nine out of ten”, do disco *Transa* (1972) - mais uma vez música, que segue sendo o exercício de autoria que é meu eterno lembrete pessoal de exuberância. Não me considero poeta e nem perto de sê-lo, mas me senti regida por tentações em deixar que alguns dos escritos poéticos que nasceram nos entremeios de produção viessem à vista, intercalando em lógicas distintas o tempo do livro – uma investida de respiro para não se afogar. Todos os seus títulos em caixa baixa são simbólicos, de forma a trazer o vislumbre de como foram rascunhados.

Convido agora a passagem para sobrevoos no primeiro conto, “O brilho da foice de Lourdes”. A produção que abre o livro recai na personagem de Lourdes, na história do canto de sua foice. Dei um nome, um contexto e uma personalidade a um fantasma da minha infância, história contada com afinco pela minha avó materna, Marluce Maria dos Santos. O trecho introdutório à parte dentro do próprio conto pode ser tido tanto como a projeção de impressões de uma das netas de Lourdes, empenhadas em desvendar os mistérios da avó, quanto uma extensão do gesto-autor em suas próprias impressões - no caso, as minhas. E de fato são. Eu mal sabia ler quando lembro de ouvir o caso pela primeira vez, das terras da minha avó. Natural de Pains, mais ao sul de Minas, num tempo de roçados-comunidade, ela foi, no meu crescimento, uma gentil, doce senhora contadora de casos assombrosos e corriqueiros. Nos seus relatos, Lourdes era só uma mulher sem nome e rosto. Minha primeira decisão autoral foi a de mergulhar em suas possibilidades afetivas e narrativas, trazendo à luz a história de uma vida que virou lenda do interior na minha infância.

Na tradição oral, minha avó contava sobre o desesperador episódio de uma mulher que vivia sozinha com os filhos e teve de matar um homem em plena madrugada que tentou entrar na moradia da família para violentá-la e estuprá-la. Na época, me contou várias vezes, que o evento “correu mundo” e todos da região se alarmaram mais com o grafismo da morte que com a iminência da ameaça do homem para a mulher e o perigo que representava para os filhos. O que mudava com constância era o objeto usado para a

decapitação, talvez porque, de fato, no referente real, Lourdes estivesse só com as crianças, que eram as únicas testemunhas diretas, fato que permitiu ao caso enquanto fenômeno uma série de alterações fantasiosas.

Na minha imaginação, desde criança, a mulher-sem-nome que no meio do nada decepcionou a cabeça de um homem que queria entrar em sua casa muito se assemelhava à imagem de uma heroína *outsider*, e isso refletiu muito no instante que a transferei para o papel. Batizada Lourdes, dei-lhe uma longa foice de ceifa, e que estivesse em pleno estado de uso apesar de velha. A foice, percebo durante o processo, carregava o magnetismo metafórico da morte enquanto curva, partindo de uma necessidade de abrir passagem ao cortar o que é danoso.

A figura de Romeu representa um desejo profundo de expor e verificar a relatividade do estereótipo de um abusador. Quis desenhar uma pessoa de aparência de formais gentilezas e charmes, máscaras que conheci e ouvi sobre em tantos casos de violação. O perigo mora também, e principalmente, numa casa que não se espera. Apesar da esperada desconfiança e do estranhamento de Lourdes com a presença do Outro, construí as ações de Romeu para não denunciar com facilidade, em nenhum momento, seus brutos modos e reais intenções, como com muita frequência e incisão acontece no cotidiano. Eu mesma, enquanto mulher e sujeito, me deparei com sorrateiros e mascarados Romeus, e me senti na obrigação de construí-lo assim na história: lobo em pele de cordeiro. O personagem é o primeiro homem a aparecer no livro e talvez a sua natureza seja a primeira denúncia em iminência – a de que a estrutura violenta na qual estamos todos inseridos é repleta de mecanismos e coberturas para que se mantenha.

O protagonismo indireto de Hilda é a forma de mediação para relatar as mazelas do esquecimento através de uma senhora com Alzheimer, condição que mistura, confunde e dilacera os tempos dentro de uma pessoa. Um fato curioso ao moldar um cenário de esquecimento no enredo de entrada do livro: é muito comum que, diante de situações traumáticas, a memória pregue peças e faça com que a vítima passe por uma espécie de amnésia ou congelamento da experiência com o passar dos anos, segundo alguns estudos da psicanálise. O adendo da personagem Hilda também é uma homenagem, referência à minha bisavó, a única que conheci em vida. Quando criança, acompanhei na família um caso grave da síndrome com a bisavó por parte materna, a vó Conceição. O que eu sabia, e também lembrava um pouco antes do avanço da doença, era de sua vivacidade, sua disposição infinita com crianças, gatos e as horas sem ponteiros contando casos de toda natureza.

Ela fora confidente leal da minha mãe em sua infância, compartilhando ensinamentos e coisas íntimas, e através de tal ponto de vista empírico conheci uma mulher incrível dentre meus ascendentes. Tudo começou a desandar em sua saúde quando, num dia a dia tão expressivo, começou a gaguejar desmedidamente, se perder pelas ruas da cidade e esquecer os rostos familiares. O episódio mais alarmante, que inclusive quase virou cenário de um conto no livro, foi o dia em que ela saiu de casa sorrateiramente, sem que ninguém a visse, e sumiu por quase quatro dias - uma senhora de mais de 80 anos com Alzheimer desaparecida em seu próprio movimento. Lembro-me bem da reunião de busca e da chegada na cidade de familiares de toda a parte do país naquela situação em que, para nós que éramos bem crianças, devido à quantidade de pessoas, poderia se passar por festejo.

A rua da casa da bisavó Conceição não tinha como transitar nenhum carro, estava apinhada de grupos de amigos e integrantes da família de todo o país que vieram para a desesperada busca. Quando enfim foi encontrada estava dormindo na reserva florestal na saída da cidade de Monte Carmelo, minha cidade natal, coberta por folhas secas. A senhora aparentava-se estranhamente tranquila, sem consequências ou ferimentos sérios, salvo alguns cortes nos braços, pernas e uma encaminhada desidratação.

A Matinha, como é conhecido o local, tem como uma das formas de entrada no seu perímetro uma estreita passagem de terra entre o cerrado fechado no extremo limítrofe do bairro Batuque, que pouco além dá para uma rodovia para sair da cidade. Seguindo a antiga linha do trem e avançando em sua direção, podia-se alcançar com facilidade a área da Matinha – em condições saudáveis e seguras. Para a vó Conceição, havia sido uma peça da memória se descolando do tempo real: estava indo na casa de uma amiga da juventude para visitá-la, a bordadeira e falante dona Amélia, que morou a vida toda próxima às margens da Matinha e que já havia morrido há muito tempo.

Gabo lidou com a progressão da demência em seus anos finais. É angustiante ver os últimos registros de seu rosto, que serenamente reluta com a própria sentença. Para um memorialista nato, enquanto fã eterna de suas capacidades, imagino sua incompreensível dor. Com a vó Conceição em minha vida, acompanhei de perto a ação da confusão dos tempos e a incrível retomada de presenças antigas como sendo as reais, as presentes. Trouxe para Hilda, que começa a adentrar por um estágio avançado, o suspiro de uma memória viva, o ímpeto de uma caçada contra suas próprias expectativas. Pessoalmente, tomei a decisão pela poesia cruel que sugeria: um livro de contos sobre violências e pelejas de diversas vidas que começa sobre a dor, confusão, força e custo que é recordar.

O meu maior medo ainda hoje, desde que posso me lembrar, é me perder e perder em mim todas as coisas para o esquecimento involuntário – perecer como o murcho maracujá, como grifo no conto de Lourdes, o primeiro do livro. Sinto que a relutância de Hilda é a minha própria, e sua emoção colocando os pés em outro tempo, como se paralelo, também.

Há um vislumbre de reafirmação de valor próprio no gesto da juventude (as netas) que se debruçam para ouvir quem as antecede. Na altura da tragédia de Bento Rodrigues em 2015, quase um mês depois do ocorrido, tive a oportunidade de visitar o local para a feitura de uma matéria junto a uma repórter; eu, surpreendentemente, com uma câmera nas mãos, abandonando o texto na ocasião. Foi diferente de tudo que já me aconteceu em trabalhos de campo pela intensidade, claro, da situação, mas pelo singelo gesto de acompanhar, para o registro, a perspectiva de duas fontes nativas, dona Terezinha e seu Zezinho, um casal de idosos que, a partir de uma cidade destruída, colocaram por trás da minha retina a real Bento, com seus viventes e vivências. Seguidos por suas nítidas narrativas e descrições, andamos pelas ruas enlameadas como se tudo ali ainda estivesse de pé e acontecendo, e tamanho pertencimento e carinho pela terra que percebi em seus relatos me comovem ainda hoje.

Mesmo diante das proporções, os dois não paravam de ressaltar o tempo todo que ainda não entendiam por que nos interessávamos em suas histórias, por que os ouvíamos, por que importávamos em falar com eles e reproduzir suas falas – não se viam como válidos. O jornalismo, assim como a literatura, tem como potência a reverberação de vozes das margens, vozes ignoradas ou desimportadas nas políticas de afetos e socioculturais. Bento Rodrigues, em uma outra esfera distinta e dolorosa comparada ao conto de Lourdes, também é sobre coragem no fim do mundo.

Com “O canto da foice de Lourdes”, prestígio conscientemente a passagem e legado de quem veio antes, de que nos antecede com seus ensinamentos e lutas; enaltecendo o poder de ouvir e estarmos atentos àqueles que vinham formando o caminho para que pudéssemos sequer conhecê-lo e também andar em suas vias. A tradição oral de histórias repassadas aos mais jovens, memórias que driblam o tempo e ganham o tom poderoso de algo quase místico, vejo como riqueza cultural. A escuta ativa, a investida e curiosidade memorial e a atenção ao que nos rodeia são ferramentas essenciais para se contar uma história – seja no jornalismo, seja na literatura. Abrir o livro com tal conto fora como um gesto de reverência, não só às boas tradições e costumes do interior como também intensa reverência àqueles que sobrevivem aos absurdos do mundo, aos que contrariam as

estatísticas de crueldade.

No conjunto da obra podem ser experienciadas imagens e, como mencionado anteriormente, poemas autorais. As imagens são da fotógrafa, artista visual e amiga pessoal Moana Marques, nascida em Uberlândia, a quem conheci nos anos em que morou com a família materna em Monte Carmelo, Minas Gerais. Sua conduta com a linguagem imagética sempre foi de confronto, retratando a si e ao mundo a partir de seus sentimentos de revolta, dúvida, inadequação e confusão. Tanto as fotos quanto os poemas revelam uma espécie de galeria por entre a leitura dos contos, criando momentos de respiro através de outras vias artísticas e entrelaçando temas e questionamentos nessas vias de representação.

Damos sequência, pós-condenação da foice-signo e proposta de mistura intencional de tempos, ao conto “Carta ao corpo”. A ideia nasceu de compartilhamentos entre algumas amigas e conhecidas da época de escola sobre desejos frustrados e frustrantes. Numa tomada pessoal e olhando daqui, entendi as linhas da minha própria bissexualidade aos trancos e barrancos, em muitos momentos iniciais tomando-me por gay por ter e querer relações apenas com outras mulheres. Quis assim criar um cenário de tensões entre indagações próprias, típicas do período juvenil de descobertas e imposições do desejo violador (patriarcal) do Outro. A dominação masculina de nossa sociedade cria, naturalmente, muitas instruções implícitas de privilégio para a figura do homem, que desde cedo recebe estímulos para que lidere seu próprio prazer – a qualquer custo, na maioria das vezes.

Novamente temos uma figura dócil, charmosa, que em sua amabilidade age de acordo com seus oportunismos sociais. A personagem principal, voz da carta, não é nomeada propositalmente, e permanece na sombra representativa de um diário, uma conversa consigo mesma, representando a muitas e as mazelas de um lugar de muita confusão diante das próprias experiências. As manobras abusivas e impositivas de afeto criam silenciamentos e dilacerações, bloqueando dispositivos físicos e emocionais para um desenvolvimento saudável e pleno.

Nos primeiros anos após o estupro, uma triste surpresa: os livros não podiam fazer nada por mim. (...) Prisão, doença, maus tratos, drogas, abandonos, deportações, todos os traumas possuem a sua literatura. Mas esse trauma crucial, fundamental, definição primeira da feminilidade, “essa coisa que pode ser considerada uma infração e que deverá ficar sem defesa”, esse trauma não fazia parte da literatura.

Nenhuma mulher, após passar por um estupro, havia conseguido usar a linguagem para fazer dessa experiência o tema de um livro. Nada, nem guia, nem companhia. Isso não passa ao domínio do simbólico. É assombroso que nós mulheres não digamos nada às meninas, que não exista nenhuma transmissão de saber, de conselhos de sobrevivência, de conselhos práticos simples. Nada. (DESPENTES, 2016, p. 34)

A adolescente de minha carta, em monólogo, confessa ao próprio corpo em gesto de desejada ruptura com seus traumas, seus impedimentos internalizados, suas confusões construídas e alimentadas por outros. Em alguns instantes, a intenção é que se misture à natureza de uma oração em prosa; conversas com os santos e demônios que nos habitam. Relembrando a situação em carta própria, versada em reza com a carne, a voz narradora reformula o rumo que deseja aos seus próprios desejos.

Há de se destacar que, aqui, o espectro bissexual não está declarado nem assumido, sendo uma projeção do eu interior em boicote com o abuso de Beto na tentativa de suavizar, para si mesma, as verdades do fato. Assim como o período de formação, eu quis delinear tensões turbulentas e carregadas de culpa (proveniente da repreensão moral e religiosa da família, por exemplo) da socialização do feminino em formação numa sociedade patriarcal. Há de se enfatizar também o desejo da protagonista por perpetuar música, uma forma de exercício de expressão, propondo sua simbólica e irrefreável ânsia por ritmo e movimento próprios.

“Carta ao corpo”, assim como o conto anterior, traz um vislumbre biográfico. A voz que pede paz e paciência ao próprio corpo muitas vezes foi a voz que circundava meus pensamentos. Beto simboliza a figura de um instrutor de piano, aulas que tive acesso na adolescência também através do sorteio de uma bolsa de estudos na pequena escola de música da cidade. Penso que seja importante, mesmo e principalmente no presente documento que se propõe como teórico e acadêmico, invadir e desmoronar certas paredes da formalidade fria para atear fogo com o que vem de histórias e pessoas reais. Posicionar, à essa altura, a mim mesma no ponto de partida necessário de transparência é crucial para o mergulho sobre como o livro foi construído e pensado. Afinal, que não se faça esquecer: o primeiro objeto de pesquisa a ser investigado, devorado e então refletido foi meu próprio percurso de vida.

Sabemos agora que crianças são violentadas, não somente quando são o alvo direto de violência patriarcal, mas também quando são forçadas a testemunhar atos violentos. Se

todas as pensadoras feministas tivessem expressado ter se sentido ofendidas pela violência patriarcal perpetrada por mulheres, colocando isso em pé de igualdade com a violência de homens contra mulheres, seria mais difícil para o público ignorar a atenção dada à violência patriarcal, por enxergá-la como pauta anti-homem. (hooks, 2019, p. 97)

Em sequência, no conto “Me deixa em paz” o tom tece outros panos de fundo e reflexões – ainda com teor que flerta com passagens biográficas. Persiste, penso, a potência do grito da escrita de dentro, da escrita do eu. O conto nasceu de um lugar muito visitado entre amigos para pautar perpetuações sexistas por mulheres e paternagens. bell hooks novamente se faz necessária para esclarecimento dessa etapa lírica: as engrenagens do patriarcado somos nós, nossos atos, nossos pensamentos e falas, e mulheres em nenhum momento fogem à regra. É preciso que lidemos com responsabilidade com nossos sexismos internalizados, e cresci num interior de ressoante exemplo da urgência de tal. Os lugares pequenos se movimentam em concentrada vivência machista e patriarcal na maior parte dos casos; uma panela de pressão de costumes tradicionais. A cidade de Marina, personagem central do conto, é um reflexo da minha própria cidade natal, no triângulo mineiro, que oferece amplos exemplos de seus retrocessos comportamentais enquanto comunidade.

As perseguições que saturam Marina projetam as perseguições reais do feminino em formação, do involuntário ao pensado, vindo de cobranças, limitações corretivas e agressões simbólicas. A figura de Luciene, a madrasta, contrapõe à de Leila, e, apesar do risco de reforço do estereótipo de madrasta, tal intenção não existiu, sendo simplesmente um estudo de memória específica onde acontece de ser a figura de uma mulher que é madrasta - “(...) que homens não são as únicas pessoas que aceitam, perdoam e perpetuam a violência, que criam essa cultura de violência. Insisto que mulheres devem assumir a responsabilidade do papel delas na aceitação da violência” (hooks, 2019, p. 100).

Na acusação do pai de Marina, no baseamento da memória real, a garota representa a mim mesma e algumas amigas de infância, onde não era incomum receber repressão por conta de mentiras, falsas suposições e calúnias que, se levadas à sério, deveriam colocar na reta o comportamento dos supostos homens em questão e não as crianças. Os primos de Marina revezam em suas representações, ora sendo as amigadas que nos sustentam em

meio ao caos ora sendo uma projeção da minha própria incredulidade na época pelas frequentes retaliações sobre o envolvimento com homens casados mais velhos; em que a grande questão não era a esperada preocupação quanto à pedofilia por parte do suposto sujeito, mas a possível disposição de libidinoso safadeza da garota. A foto que introduz o conto, em persona reptiliana, decomposta em humanidade, direciona para incômodos internos ativados.

Assim como os terrenos de paz sensorial de Lourdes com suas cachoeiras e banhos de balde, trazendo a água como elemento de limpeza e aconchego, a personagem de Marina repousa nos laços de afeto amistoso, nas figuras de William, Fernanda e Jordana. A tentativa é trazer para a narrativa algo muito observado na minha própria caminhada e na de tantas outras vidas violentadas: o suporte e a beleza dos encontros e parcerias verdadeiras que encontramos entremeio às feiuras do mundo, de forma a dar força aos dias.

Foram, e são, os encontros com afetos reais de pessoas reais que nos mantém resistentes, firmes e esperançosos de tempos melhores, de nos tornarmos pessoas mais felizes. O corte de cabelo na cena final de “Me deixa em paz” é sugestivo em seu parecer imagético: havemos de encerrar nossas próprias decisões, de podar o que não nos cabe a partir de nós mesmos. Simboliza os protagonismos de ruptura e expressão, em que se está perdido, mas não só. Após o fim do conto, e o poema-intervalo de Rupi Kaur (“introversão”, de seu livro *O que o sol faz com as flores*, de 2017) sobre os desconfortos íntimos, avançamos para a extensão complementar do conto de Marina em “Majestade decadência”.

Mais uma vez construo no campo lírico uma produção a partir da escuta, das entrevistas cruzadas (e até mesmo das entrevistas que viraram desabafo mútuo e observações de mundo). “Majestade decadência” caminha por algumas trilhas reflexivas do decadente reinado de vivências de dominação. A foto que a introduz aponta para um engasgamento, um atravessamento na garganta do feminino. O contexto geral da narrativa é uma reunião informal e não-planejada entre três amigas, com falas protagonizadas na maior parte por duas delas, Maria do Carmo e Renata, e refaz um cenário dos grupos de conscientização de bell hooks, onde os desabafos são muitos e cruzados. Carminha nos é pré-descrita e apresentada em “Me deixa em paz”, sendo ela a mãe de Marina. Entramos neste conto mais a fundo na própria formação de Marina através dos acontecimentos compartilhados por sua mãe.

O pano de fundo foi trazido das rodas de amigas íntimas da minha própria casa, do

círculo confidente da minha mãe. A imagem tem grande força no meu imaginário infantil: a roda de poucas amigas de longuíssima data que se reuniam entre segredos e desabafos enquanto trocavam cigarros e cafés. O texto é pensado para ser sobrecarregado, como os padrões de expectativas do feminino e da vida de uma mulher. Começa culposo e termina verbalmente liberto, porém repousadas as reticências de impotência e não-resolução de traumas e eventos bruscos, bastante representativos das memórias que tive contato em compartilhamentos e recordações. A presença de André, apesar de padrão em muitos trejeitos, é uma proposta de inversão da experiência insatisfatória e violenta de matrimônio de Carminha, que encontra de forma mais pacífica suas fontes de desejo na figura do homem. Vale nota que, enquanto autora, arrisquei construir algumas brechas e interrogações quanto à figura de André, propondo sutilmente a reflexão de que é comum que uma pessoa insista inconscientemente em relacionamentos e padrões insuficientes quando sua experiência consigo mesma ainda não é revista através de parâmetros saudáveis, de cura e ruptura com a norma.

Sobre a concepção inicial do conto, primeiro surgiu o título em minha cabeça, e senti que queria usá-lo para desenrolar um momento aparentemente banal, mas operado pela decadente cadeia das consequências e pesos de vivências sexistas e violentas. Sexismos esses ativados por homens e mulheres, como a natureza adúltera, homofóbica e pedófila do pai de Renata, o expoente agressivo, irracional e dramaticamente desmedido de Cristiano, a mãe de Edi e a própria Edi com suas naturalizações e perversas conformidades. Referências reais, mais uma vez, foram acionadas da memória ao conto – o caso da fita de sexo entre um homem mais velho e uma adolescente, o envio do material pela jovem amante para a casa da esposa e a discordância familiar no envolvimento de Carminha com um homem mais novo sem posses são fontes particulares de reflexões de situações próximas.

O conto em questão vem em desejo autoral para refletir sobre os absurdos que se tornam comuns, sobre as situações de profundo elemento agressivo que acabam, por diversos motivos, sem solução ou reviravolta aparente. A estrutura narrativa foi pensada para ser cansativa, provocando uma espécie de falta de ar e repouso no leitor, na tentativa de reproduzir a inquietude dolorosa causada pelas situações e repetições.

Na caminhada do livro *Do canto delas* avançamos, e aqui temos uma pausa em imagem. O intervalo imagético é uma transição nas medialidades, propondo uma repartição para caminhar até o final. Neste ponto, o leitor vê a imagem de um rosto atrás do vidro, pintado e ensanguentado, encarando a câmera de um círculo que projeta ao

círculo do mamilo em pleno brilho na página ao lado, resplandecendo em purpurina. O mamilo encara o rosto, que o encara de volta. Completam-se, indagam-se, repartem-se, provocam-se. A face, sem censurada, sangrando; o polemizado e vigiado mamilo em brilhante *close-up*. Todas as imagens usadas no livro, recordo mais uma vez, são de autoria e criação da fotógrafa Moana Marques, que sempre construiu do zero suas ideias para reproduzir em suas fotos.

Em sequência, contemplamos o poema-exaustão “o man cis”, que conversa o violento padrão da cisnormatividade representada em seu elemento mais direto: o homem cisgênero heterossexual da base familiar, de dentro de casa e das famílias. “Não fala das minhas coxas assim” e “não me dê sua bença” são apontamentos diretos essenciais ao porvir; uma vez que prenunciam o enredo de sexualização e agressão de corpos fêmeos em suas fases infanto-juvenis, de formação. Aliados a uma ambiência de moral religiosa e familiar, a foto introdutória ao conto performa uma profanação no uso do terço ao pulso, regra das relações tradicionais, entre pernas femininas escancaradas.

Nós nos obstinamos em fazer com que o estupro seja algo de raro e periférico, algo fora da sexualidade, evitável. Como se dissesse respeito apenas a uns poucos agressores e a umas poucas vítimas, como se constituísse uma situação singular que não tivesse nada a ver com a normalidade. Sendo que o estupro, pelo contrário, se encontra no centro, no coração, na base de nossas sexualidades. (DESPENTES, 2016, p. 41)

“Bença, tio” tem uma índole extremamente pessoal, ocupando um desses lugares no livro que decidi, através de muito, expor um capítulo íntimo. Vem da minha própria experiência direta, e nasceu em formato de carta a partir de uma proposta terapêutica de auto discussão, auto perdão. Apesar de endereçada na interlocução com um Outro, que já é apontado no título, é uma manobra de conscientização própria.

Conheci a terapia em momentos tempestuosos, e infelizmente muito tarde na vida, tendo sempre tido a impressão ignorante de que era reservada aos completamente instáveis e inseguros, mal compreendendo que compartilhamos todos das condições de instabilidade e insegurança, e de que se é preciso ter coragem para mergulhar nas próprias questões de forma investigativa e sensível, buscando ferramentas de ressignificação. Ser capaz de se reconectar e se curar são poderosas intervenções e uma atitude contrária às operações de políticas de afetos de orientações e expectativas patriarcais.

Conheci, primeiramente, as possibilidades terapêuticas em medidas emergenciais

através do Sistema Único de Saúde; vindo a ter tempos depois a possibilidade de seu acesso por meios particulares. Os trabalhos feitos em terapia me acompanham dia a dia. Além das posições centrais do texto, uma das referências criadas, após a carta, é o apontamento direto da importância de tratamentos diante de traumas de abusos de crianças e adolescentes, a importância de se falar sobre e poder ter meios de se fazer algo sobre.

Na figura de Catarina, de fato o nome da médica do SUS que me atendeu uma porção de vezes, vemos o horizonte de um lugar para refazer-se na medida do possível. A carta viria a ser, como em “Carta ao corpo”, uma presença solitária, mas dei por necessário a inclusão reflexiva das ferramentas de cura, como a terapia, a denúncia em voz alta, atribuindo nomes e reconhecendo-os para não mais mascarar situações sérias com nossas internalizadas submissões e receios (lição vital que tive em tantas conversas e sessões). Dentro do corpo do livro, esse, talvez, seja o mais alto ponto de vulnerabilidade e relutância em escrever - e, ainda assim, o mais libertador quando executado. A escrita de uma carta com orientação terapêutica deu-se numa elaboração da dor, da culpa, do medo e da necessidade ferina de me reerguer de memórias que, como essa, me ferem. O conto é, ainda, uma tentativa de estender as mãos a outras tantas que possam ter tido episódios abusivos de cunho físico, psicológico, sexual ou emocional no seio familiar.

Madalena, nome escolhido para a personagem partindo da mais famosa pecadora da referência bíblica, sou eu, com a pincelada de alguns gestos de liberdade autoral, como os elementos da personagem já sendo mãe na altura da escrita da carta e o medo da agulha da cirurgia de cesárea pelo trauma na região com as cócegas do parente, que, sugestivamente no corpo do texto, usa da oportunidade para abusos físicos disfarçados de brincadeiras.

Levei muitos anos para processar e compreender o que me aconteceu durante a infância e pré-adolescência, falando em voz alta pela primeira vez em um surto depressivo-ansioso na altura dos 24 anos de idade, com uma das minhas melhores amigas, a fortaleza-irmã Clara, alguém que também participou de intermináveis conversas norteadoras no momento de produção do livro e da pesquisa.

Na época, e até hoje, ela é o lembrete do direito e dever à denúncia, mesmo quando a recordo da falta de provas e da distância temporal do ato; ao que ela me devolve que se denuncia uma figura sexista abusiva de várias formas, não apenas institucionalmente ou criminalmente. Primeiro, reconhecendo seu nome e ato a nós mesmas. Segundo, expondo-o em suas verdadeiras intenções e cores ao círculo familiar, que, conforme

acreditava, tinha a obrigação de ouvir, acolher e então fazer algo sobre a figura impostora. Eu soube o tempo todo no meu íntimo que isso nunca aconteceria – mesmo que a imagem abalasse, seria a palavra dele contra a minha; vi o meu próprio processo com a memória em construção e passos lentos.

Está na nossa cultura, desde a Bíblia e da história de José no Egito, a palavra de uma mulher que acusa um homem de estupro, é, antes de tudo, uma palavra da qual duvidamos. Por fim, acabei por admitir: estupros acontecem o tempo todo. Eis aqui um ato aglutinador, que conecta todas as classes sociais, idades, corpos e personalidades. Como explicar, então, que nunca escutamos do adversário “estuprei a fulana, tal dia, em tais circunstâncias”? Porque os homens fazem agora o que as mulheres os ensinaram a fazer durante séculos: dar outro nome à coisa, enfeitar o ato, fazer rodeios, mas sobretudo nunca usar a palavra para descrever o que fizeram. (...) Porque os homens condenam o estupro. Mas isso que eles praticam, isso é outra coisa, sempre. (DESPENTES, 2016, ps. 29-30)

Como Marina desacreditada na sua denúncia da agressão desmotivada da madrasta, as únicas pessoas da família que tive coragem de me abrir sobre, sem ser de forma gráfica pelo medo de machucá-los, foram meus pais, que, apesar de indignados com a possibilidade real do relato, reagiram indiferentemente por suas próprias razões. Li certa vez em algum post em um grupo de mulheres no Facebook sobre uma história muito parecida, que tive contato depois da escrita da carta-conto. No relato, a família desacreditou a mãe que descobriu, pelos estranhamentos e falas suspeitas da filha menor, que o cunhado a violava em sua ausência na casa dos avós. Os familiares protegeram-no diante da denúncia, que tinha até provas de corpo delito da menina. No meu relato, sem provas ou influências maiores, repouso sozinha, confiante das resoluções de compartilhamento e cunho terapêutico, interior para maior qualidade de vida. Pensando enquanto sobrevoou minha própria obra, “Bença, tio” é meu único boletim de ocorrência formal da situação. Talvez a saída do inferno se encontre, sim, no avanço dos passos em insistência, da forma que for, para uma vida mais realizada comigo mesma.

A perspectiva de escrita da memória, mesmo que a partir de uma tomada criativa visando um produto final, tem o seu devido lugar de reconstrução de protagonismo. Ali, no espaço da escrita, podemos dar nome e rumo aos elementos diversos, reorganizando e ressignificando à medida que se é escrito. À essa altura, colocar-me em cena junto às experiências das minhas personagens promoveu profunda reflexão e tomada de posse

afetiva – o que, pessoalmente, vejo como um grande movimento de confronto estético-político e afetivo, assim como os escritos de Virginie Despentes e Patti Smith, consultados para a presente pesquisa.

A foto-transição em sequência apresenta uma boca escancarada de uma mulher, a língua repensada numa tartaruga, que também se adianta com a boca aberta. É possível sentir a tensão exagerada dos músculos do pescoço para que a boca se abra e se mantenha aberta. A fala é lenta e a expressão errante, mas escancara-nos ao mundo e a nós mesmas. O poema-pausa de “beijo quente” regula a temperatura, ambientando aquele que lê da mudança de cenário para a espiral das relações amorosas.

Porque, num estupro, você sempre precisa provar que não estava de acordo. A culpa está submetida a uma atração moral não enunciada que faz com que a balança sempre pese mais do lado de quem foi fodida do que de quem fodeu. (DESPENTES, 2016, p. 37)

“O Triângulo das Bermudas é uma esquina” é um exercício autoral de representação dos abusos dentro de relações consensuais, formais, acordadas, como namoros e casamentos. Jamais havia considerado com seriedade sobre a ideia do estupro dentro de um relacionamento até então, parecia-me automaticamente excludente, quando, na verdade, foi com o pensamento feminista e alguns relatos amigos que compreendi seu oportunismo ideal de violência oculta entre as conhecidas paredes da vida privada, doméstica e patriarcal.

X e Y são nominados em incógnita variável quase cromossômica para atribuir-lhes a recorrência nada incomum de suas situações, servindo de espelhos para tantos e tantas que possam se identificar com as vias de abuso vividas dentro de relações amorosas. A sexualidade de X fala, em parte, a partir da minha vivência bissexual, em que abordagens fetichistas ou oportunistas de homens heterossexuais não eram e nem são incomuns - quando estou com mulheres, por exemplo, é extremamente comum que um homem veja na relação uma espécie de espetáculo e convite, aproximando-se como se tivéssemos a natural obrigação de concordar que participasse, de concordar que assistisse, de concordar que usasse dos nossos corpos e representações para seu próprio prazer. A objetificação de tal gesto, como pude identificar junto a outras vidas bissexuais, principalmente com mulheres, parece quase um traço cultural naturalizado, principalmente entre homens de orientação heterossexual.

A maioria do pessoal acredita que homens não deveriam espancar mulheres nem crianças. Ainda assim, quando dizem para essas pessoas que violência doméstica é um resultado do sexismo, que ela não vai acabar enquanto não acabar o sexismo, elas não conseguem fazer essa dedução lógica, porque isso exige desafiar e mudar maneiras fundamentais de pensar gênero. Estou entre aquelas raras teóricas feministas que acreditam ser crucial para o movimento feminista ter como pauta principal o fim de todas as formas de violência. (hooks, 2019, p. 96)

As agressões físicas e repentinas com o outro, a instabilidade emocional e a sexualidade deformada pela pornografia contemporânea são traços que necessariamente construí para que fizesse parte do âmago de formação de Y. Estas são facetas recorrentes do padrão de homem cisgênero e heterossexual orientado pelo patriarcado, com o peso massivo da corrente linguagem dos produtos pornográficos violentos e suas influências diretas em nossos entendimentos de corpo e sexo. Pautei-me tematicamente em um relato bastante próximo e também em minhas próprias experiências, em que, após a descoberta por parte de um sobre a concepção de sexualidade do outro, passam a ter uma relação de mais evidente dominação. O cenário em que o homem passa a forçar situações de sexo diante de suas referências pornográficas, dispostas convenientemente em representações femininas submissas (a duas, a muitas ou acompanhadas por um homem), partiu de elaboração empírico-investigativa.

Por que o pornô é uma prerrogativa de homens? Por que, numa indústria como a do pornô, de mais de trinta anos de idade, são os homens os principais beneficiários? (...) Somente os homens imaginam o pornô, colocam-no em cena, observam-no, lucram com ele, e o desejo feminino é submetido à mesma distorção: ele deve passar pelo olhar masculino. (...) Até recentemente um tabu impensável, o orgasmo feminino começa a aparecer na linguagem cotidiana a partir dos anos 1970. Rapidamente, ele é utilizado contra as mulheres. (...) É sempre necessário que nós nos sintamos incapazes de alguma coisa... De novo, porque os homens se apropriaram desse orgasmo feminino: eles são aqueles para quem a mulher deve gozar. (...) O orgasmo que devemos esperar é aquele esbanjado pelo macho. (DESPENTES, 2016, ps. 87-88)

A pornografia tradicional e sua direta mediação na deformação de como pautamos e vivemos sexo e os corpos de desejo é um dos tópicos trabalhados em *Teoria King Kong* por Virginie Despentes, que trabalhou na crítica de filmes da indústria durante anos. Para a francesa, reproduz-se no meio os signos desejantes frustrados e dominadores do

masculino, único expoente a quem a linguagem normativa atende e serve. Filmes pornográficos, acredita Virginie, além de ferramentas ansiolíticas, são meios de autoconhecimento e, por isso, deveríamos ter mais mulheres envolvidas conscientemente na produção do meio para subverter a lógica dominante de prazer prioritário masculino em detrimento do uso e abuso incessante do corpo e concepção do feminino-linguagem, das feminilidades.

Teríamos melhores experiências com materiais que explorassem o prazer de forma antissexista, sem subjugar um gênero ao outro. Um exemplo contemporâneo que atende às expectativas de Virginie, talvez, seria Erika Lust, cineasta, produtora e roteirista pornográfica da Suécia instalada em Barcelona, que tem tido sucesso em produzir conteúdo eróticos de uma perspectiva diferente ao tradicional, abrindo e trabalhando com amplitude sensorial e consciência política dos afetos um debate sobre gozo, corpo e desejo a partir de uma tomada produtiva mais humana, presente e inteira.

Filmes pornô, no conto de X e Y, orientam engrenagens de domínio e poder, do desejo fetichista, masculino e unilateral de Y se sobrepondo e sufocando as vias desejantes de X, que serve apenas de matéria física. A presença discursiva de Rita, presente a partir de X, compreende nossas vozes internas, nosso Eu interior, a voz que não se cala e que, frequentemente e com persistência, se revela em ordens, cobranças, julgamentos e operações de boicote, como Rita reforçando a posição de margem de X em relação aos padrões de beleza atuantes ou ao debochar de suas interações sociais e reforçar suas supostas fraquezas.

Há de se ressaltar o gesto autoral de atribuir-lhe um nome, intitulado à parte nosso Eu interior, nosso corpo de vozes transitantes e de julgamento, reguladores de comportamento e emoções. Somos seres habitados por nossas vozes, que em muitas das vezes revelam sobre nossa saúde emocional, nosso estado de espírito, nossas forças e inseguranças. Longe de querer verificar cientificamente sobre essa característica humana, quis apenas trazê-la como um personagem, tamanha a presença do gesto em nossas vidas interiores.

Há o ponto de recolocação visível no conto na altura dos acontecimentos em que, pela força das circunstâncias, Rita e sua incisiva voz passam a sentir e acompanhar em silêncio os baques levados por X, fazendo-a enfim legítima companhia, mas falhando, por seus dispositivos internalizados, em levantar sua voz em outro tom, em defesa própria, em consciente retomada de ressignificação. No corpo lírico, esse dispositivo narrativo foi

cunhado para representar a visão indefesa que temos de nós mesmos em determinados momentos, não por covardia ou comodismo, mas pela real confusão em relação ao nosso próprio valor diante de uma sociedade que nos agride e limita, nutrindo nós mesmos a partir daí a capacidade de nos agredir e nos limitar em contraponto.

Através dos pormenores da síndrome de Estocolmo observável nos relacionamentos abusivos, em que jogam as dependências emocionais um do outro e as violências circulantes, seguimos no conto a personagem X em suas inseguranças quanto a padrões de beleza e feminilidades, a fetichização e oportunismo agressivo e invasor do companheiro em relação à sua sexualidade e forma de desejo. Acompanhamos ainda suas perambulações pela busca de um amor a dois e, principalmente, seu amor próprio – sua perda e tentativa de reformulação.

Acompanhamos seu atentado contra a própria vida, o retalho da garganta em singelo gesto aos gatilhos do silenciamento e aprisionamento afetivo, intensificados pelo isolamento, pela depressão, pelas agressões, pela instabilidade emocional, a toxicidade da relação e convivência hostil, consigo mesma e com os outros. Acompanhamos ainda sua apatia, sua agonia e indecisão de sentimentos, acompanhada por fiéis amigas em certo momento; acompanhamos a atmosfera ativa de espiritualidade, ritualizada nas orações e banho de ervas de Núbia (uma breve relação explícita de desligamento com normas cristãs católicas, desativando uma base de socialização familiar nos parâmetros da religião; o encontro e abertura com noções de espiritualidade no lugar de fé institucional).

Da umbanda, com a qual me envolvi há alguns anos, e que me reeducou a descolonizar meus entendimentos de fé e espiritualidade, fiz presente no texto a repercussão de suas práticas e ensinamentos de purificação e reconexão com o gesto do banho de ervas. Banhar-se em folhas, flores e raízes, tidas como sagradas pelas religiões de matriz africana, é uma forma prática de oração e manifestação – uma reza com cheiro, forma e intenção. A presença da água no conto de X e Y remete a um portal de passagem, de batismo próprio, de benção e limpeza ritualística. A imagem da mulher em vestes amarelo-ouro que atravessa X e permanece com ela, constituindo-a, espelha a figura de Oxum, uma entidade das águas doces que, dentre tantas importâncias, representa as exuberâncias e força do poder do feminino, do cuidado, da força através da sensibilidade e, por fim, da exuberância do amor próprio. Simbolicamente presenteei no gesto autoral a personagem X com a presença da sua aparição, seu vislumbre e fascínio; exprimindo uma ideia de reconexão de X com os sagrados femininos e consigo mesma.

Em “O Triângulo das Bermudas é uma esquina”, a proposta de reflexão mira em

diversos pontos das relações com o Outro e como elas estão ligadas com a relação que carregamos conosco. A violência patriarcal está presente nas mais variadas formas de violação do Eu, e muitas vezes alimentamos sua manutenção, ignorando suas vias de atuação em nossas vidas. Presenciamos experiências pessoais e coletivas adoecidas por noções e atitudes normativas e de lógica de dominação, mantendo-nos em histórias que arruinam as possibilidades de bons frutos pelo chão árido e violador dos contextos socioculturais. Vidas que estão despertas para as construções sociais de gênero, sexualidade e afetividades têm maiores chances de se desvencilhar de destinos e vivências trancafiadas numa lógica de atuação sexista e violenta. O conto em questão, por fim, convida a contemplarmos as experiências em um pacto com a necessidade de ruptura com a estrutura patriarcal, num exercício constante de reconexão com nossa própria essência e desejo.

Caminhando para o momento final da obra, a última transição de intervalo vem de referências da música brasileira (também trazidas pela identificação dos seus significados e afeto cotidiano com a artista) e contém alguns versos de “Vale do Jucá”, canção da banda Metá Metá, do disco homônimo de 2011. A artista Juçara Marçal é a presença feminina responsável por dar voz a ambiências ancestrais, clamadoras. É, revertendo a atuação do mutismo, “um grito mudo perguntando aonde nossa lembrança se esconde”, com ritmo de caça no escuro da noite, mata adentro. É com tal convite e momento sensorial que se entra no nível mais inflamável do livro enquanto recuperação biográfica e investigação de memória. Como o clamor de Juçara que ora sobre o retorno para casa, eu estava fazendo meu próprio caminho para o âmago da minha história. Lugar de origem. Casa – e “não tinha medo de voltar para casa no escuro; palmilhara mil vezes a mesma trilha e conhecia cada pedra do caminho” (SMITH, 2019, p. 63).

“Filhas de Diná” é, na mesma medida, uma peça dramática, uma nota de elegia e uma investida memorial-jornalística. Fruto de um fato real e de família, sua iluminura surgiu em minha vida durante a produção do livro, ainda em seus primeiros passos, mudando todo o rumo de seu roteiro e intenção. É pela vida e morte de tia Diná que, definitiva e incisivamente, os contos tratariam do feminino a partir de suas violentas vivências; é nessa memória descoberta durante a construção inicial da obra que repousa todo o itinerário que viria a ser.

Na busca de uma melhor definição, as trocas de experiências e desabafos, à luz das conscientizações em grupo lembradas por bell hooks, foram acontecendo sem limite de volume e vozes. Trazer à tona nossas formações e violências de uma socialização sexista

passou a ser o café que começava todo dia, a todo momento, em qualquer lugar, na primeira oportunidade de abertura e desenrolamento. Era a fome real da troca: senti a necessidade de conversar sobre as formações e deformações de vida, acontecimentos tantos do caminho, com toda mulher que encontrasse, todo corpo fêmeo que estivesse ao redor. Fez-se valer com constância a abordagem jornalística como se eu estivesse criando um imenso acervo de entrevistas, visando o rumo temático de mergulhar e compreender mais a fundo a experiência de formação e vida do feminino-linguagem enquanto sujeito em construção numa sociedade como a nossa. Pelo percurso, foram incontáveis horas de conversas, recordações, descrições de episódios e acolhimento mútuo com inúmeras mulheres. Alguns desses nomes foram considerados intencionalmente para a coleta de histórias, como minha mãe e minha avó materna, mas um grande número de pessoas acabou surgindo pelo caminho em diversas trocas informais em um primeiro momento, acabando por se configurar em importantes entregas de tantas entrevistas espontâneas e não planejadas.

Por investigar seus termos, em mim, nos outros, nas coisas, nos livros, nas artes, nos corações e regimentos de mundo, a lei da inevitável atração fez com que efervescesse o diálogo entre muitos amigos, conhecidos e até então desconhecidos, gente muito próxima ou muita admirada por suas lutas e pensamentos. Como tomei minha própria socialização e formação como impreterível objeto de estudo – *estou* no feminino, *sou* o feminino, respondo e vivo suas linguagens-, embarquei primeiramente em infinitas conversas formais (sempre, também, recolhendo informações das informais) e entrevistas com minha mãe, que considero uma base.

Perguntei a ela sobre como cresceu, como acontecia o interior mineiro na década de 60 e 70, a vida em casa, como eram meus avós enquanto pais (e já sabia de longa data da diferença de suas posturas nessa posição), como fora sua adolescência, suas relações consigo mesma e com os outros, como ela percebia seus afetos e desejos. Cada questão trazia consigo, de braços dados, tantas outras que as oportunidades de conhecimento de ambas se multiplicaram e fervilharam em nossa frente e ao redor. Ela se empolgava vendo meus movimentos de pesquisa e excitação literária, a qual já conhece e está devidamente acostumada; e respondia com ainda mais excitação das próprias ideias e memórias, me ensinando muito e aprendendo também.

Em uma dessas noites de infinitas trocas em que minha inclinação era ouvir com muita atenção e curiosidade, tecendo anotações diversas no papel, foi pensando na agressão, perseguição e morte injustificada de mulheres quando rompem um relacionamento com

um homem que ela me disse, muito casualmente, como se conta uma lembrança costumeira e já datada, que, se não fosse tanta ignorância e violência no mundo, teria conhecido sua tia Diná.

O caso me deixou estupefata, sem palavras que desbravassem a muralha da minha incredulidade com o tamanho da informação. Eu tinha perguntas por metro de folha: como assim, tia Diná? Uma tia? Uma irmã do meu avô ou da minha avó? Ela foi assassinada? Onde aconteceu? Como aconteceu? Quem cometeu o crime? Como era a vida dela? Quem é ela? Em que idade foi morta? Por que foi morta? Haveria, afinal, algum porquê que justificasse? De quem se trata? Quem é o morto, quem é o carrasco? O que aconteceu depois e o que aconteceu até a sentença? No que deu o caso? Quem, afinal, é tia Diná? E por que, estando na família, eu nunca havia ouvido falar sobre ela?

Foi aí que então o contexto geral dessa personagem, tão real e próxima, veio à tona. Tia Diná foi a segunda filha mais velha numa família de 11 irmãos; apenas duas mulheres, ela e minha avó materna, Marluce Maria dos Santos (sobrenome de casamento). A família Vitalino perdeu a filha quando ela tinha apenas 26 anos. Ela tinha cinco filhos; sendo um deles a Guaraciaba, vulgo tia Tabinha, uma pessoa muitíssimo próxima, querida por todos e impecável em seus conhecimentos culinários. Eu não conseguia acreditar que, vivendo a vida toda ao lado da tia Tabinha, não tinha conhecimento do seu trágico histórico familiar e materno.

Descobri, a partir dali, que a morte da tia Diná era um tópico bastante velado pela dor coletiva da família, pela bruta, repentina e injustificada perda. Se falavam, quando falavam entre si, era por gatilhos pontuais, ligeiros, constrangidos, sentidos, em voz baixa, melancólicos – quase em códigos de um silenciamento necessário para amenizar a fatal certeza do caso, mesmo no afastar dos anos.

A decisão de entender o rumo temático geral do livro como sendo a violência para com mulheres, suas criações e experiências distintas de formação, foi inevitável ao me deparar com o panorama familiar da minha própria história. Como um “furo” de reportagem, encontrei-me diante de um espetáculo de horrores que me comoveu como se tivesse acontecido ainda há pouco, diante dos meus olhos. Me sensibilizou tamanho o silêncio e fatalidade do caso em questão. Tia Diná, automaticamente, tornou-se um símbolo, um ponto vital no qual eu apoiaria minhas forças para escrever e investigar o peso de tantas memórias e desabafos. No final das contas, não eram meras falas e experiências em relatos: eu via aqui a potência de um mapeamento dos traços de uma estrutura violenta e normativa, pautada pela rotulação e dominação de tantas vidas. As

histórias de *Do canto delas* haveriam de conter toda a dor e desolamento que encontrei em tantas falas e recordações, inclusive as minhas, para dar conta da seriedade necessária de se pensar o feminino-linguagem no mundo em que vivemos.

Então, como parte do trabalho, fui atrás de reconstruir e compreender a história de vida de tia Diná através dos meus avós, meus tios-avôs e os filhos da vítima. Quando reavivei a sua memória nas investigações, depois de tentar todas as aberturas possíveis por apuração, desenredou-se um movimento de recuperação dessa vida de forma coletiva, com o caso de Diná virando linguagem comum e necessária – urgente, até. De repente, passei a receber ligações de tia Tabinha e da minha avó, com detalhes e pormenores que iam lembrando, junto a indagações adquiridas e conspirações investigativas das duas na chance de rever a lembrança sob novo olhar de restauração estético-sensorial. Afinal, a avassaladora morte de Diná era a alavanca para se ter reaberto a conversa, mas na intenção de, em gesto autoral, celebrar sua vida e denunciar em seu lugar, daqui, do sangue que nos liga, as mazelas, desfortunas e brutalidades da sua história.

Procuramos ficar no presente, mesmo quando os fantasmas tentam nos desviar. (...) As coisas em que tocava estavam vivas. Não tentava enquadrar esses momentos. Não se transformava em suvenires. (...) O que perdi e não consigo encontrar eu guardo na lembrança. O que não consigo ver eu tento chamar. Trabalhando uma série de impulsos, no limiar da iluminação. (SMITH, 2016, ps. 201-202)

Para a reconstrução da memória de tia Diná, recorri a elementos de toda natureza. Sua figura real é envolta em mistérios, dado seu sólido silenciamento – pelos outros, por si mesma, como dita a natureza cultural do feminino de sua época. O conto se inicia com uma proposta cênica, em que me insiro como escritora direta de uma peça em ensaio; como um produto cultural na base de seu desenvolvimento. Aqui crio a oportunidade autoral metalinguística para traçar minhas reais emoções em relação à história conforme ela era construída, e deixo bem delineado: não se trata de uma ficção. É importante que no estabelecimento desse jogo de escritura eu reconheça, em meu gesto, a evidência da quebra de tempos ao leitor. Tal ponto de partida para iniciar o conto é relevante para romper com uma simbólica parede ilusória e desenhar como eu mesma me encontrava diante da escrita do que estava por vir: encarando a dura realidade dos fatos, corrompida de emoções, dividida por motivos pessoais em como dar rumo ao que queria que fosse contado e representado. As pessoas no palco teatral que simbolicamente trago para essa

primeira cena de entrada, talvez, fossem meus pensamentos pulando de um lugar para o outro, simultaneamente relutantes, enfurecidos e encorajados.

A primeira quebra de tempo do real dentro do conto informa uma data e um local – inicia-se aqui um conto-reportagem. As figuras que então surgem nomeadas (todos os nomes são os reais – com inversão apenas do de minha avó, que tem Maria como nome do meio) são construídas a partir de relatos diretos de suas personalidades, trejeitos, crenças e formas de agir. As figuras da sogra e da cunhada de Diná, respectivamente Coleta e Ada, me foram constantemente descritas como submissas e conformistas, agitando-se apenas quando sua própria paz é perturbada. Mesmo não estando em momento algum de acordo com as violências do filho e irmão, por exemplo, elas não reagem ou assumem diante das atrocidades e injustiças, sequer as reconhecem verbalmente ou oferecem ajuda e apoio para Diná.

No contato com os familiares de tia Diná depois do assassinato, e mesmo nos anos seguintes, ainda hoje, elas apenas admitem quanto ao “estopim curto” de João, como se a fatalidade se tratasse de uma simples questão de temperamento difícil e terrível acidente. Em ocasião alguma interviram de qualquer forma na turbulenta vida íntima e matrimonial que testemunharam - são vítimas colaborativas, isto é, é infligida nelas o peso da dominação violenta de João ao mesmo passo que as mesmas ajudam a manter e propagar a própria lógica de dominação em seus comportamentos e ações de consentimento.

A persona de João foi a mais intrigante de vistoriar, percorrer e redesenhar. Também envolta em sombra, ainda que por outras razões, muito não me foi respondido durante as entrevistas. Tinha-se conhecimento que era extremamente rígido com os filhos, todos eles, mesmo quando ainda estavam de colo. Quando retornou à vida pública depois de anos foragido no norte do país, perseguiu cada filho em suas vidas de jovens adultos por dinheiro, solidão ou por puras perversas intenções de atormentar. Justificado no ofício de caminhoneiro que percorria longas distâncias por longas horas, era viciado em anfetaminas (principalmente o popular rebite), com suspeito uso recorrente de cocaína. Sua convivência doméstica atingia todos os cumes de instabilidade, sendo sua única ação positiva a ajuda financeira em casa – a clássica figura do provedor. Era armamentista, apoiador da figura do macho dominante, adotando ele mesmo a postura em seus estritos termos. Na época moravam num grande casarão em Unaí, Minas Gerais: Diná, ele, os filhos, a irmã e a mãe.

Das pessoas da família com quem conversei (principalmente a filha do casal, tia Tabinha, e meus avós), de nenhuma tive a esperança de qualquer delação por parte de tia

Diná. Sua existência, de tão silenciada, ficou silenciosa, aceitando que era aquela sua condição e sentença, enquanto mulher e esposa. Nunca abordou diretamente, por carta ou em presença física nas raras ocasiões de visita, os abusos que sofria em casa. Acentuava mais esse vazio pela distância geográfica de todos os membros da família, o que funcionava muito bem para o abusador, que colaborava para que Diná não se movimentasse como desejasse, tendo total controle de sua situação dependente (diz-se que ela não podia nem sair de casa, de fato).

Indiretamente e ao mesmo tempo, sabia-se que algo estava errado na vida familiar e doméstica de Diná, mas, pelo costume da época, era esperado que o matrimônio fosse um terreno de atritos e cobranças e, por isso, João nunca foi dura e devidamente questionado na ocasião. Percebo, durante a investigação memorial, uma espécie atuante e em peso do famoso - e imprudente - ditado popular: “em briga de marido e mulher não se mete a colher”.

Em uma das tantas conversas com tia Tabinha e meu avô, que na época do assassinato estava há pouco ingresso na primeira turma de Direito da UFU (Universidade Federal de Uberlândia) e acompanhou na linha de frente todo o caso, me foi dito sobre as gerações de homens da família de João; uma linhagem de aparentados que tinha como conduta comum em seus currículos matar mulheres de diferentes relações de afeto. Me foi relatado, por exemplo, que um de seus tios assassinou a própria mulher a pauladas e depois suicidou-se. O pai de João era agressivo e matou, a sangue frio, uma amante. No decorrer dos relatos, contabilizei que pelo menos cinco homens ligados a João haviam cometido feminicídio em suas vidas ou, no mínimo, cometido severas agressões a mulheres.

O silêncio de tia Diná não é incomum, notei com pesar. Vindo eu mesma de uma casa em que vi uma mulher passar por tudo sem raciocinar seu direito de fala e denúncia, sabia, claro, em diferentes proporções, dos medos que passavam na cabeça de minha ascendente. Sua socialização sexista já tinha um amadurecimento interno, fortalecido pelo seu cotidiano sem brechas de paz, desde a juventude reprimida até a pouca vida adulta que teve.

Existe uma relutância instintiva a tudo aquilo que nos aflige, e, no entanto, vivendo numa intensa dominação social masculina, a aversão que aponta não é o suficiente para levar à falência os sexismos internalizados. Diná agiu conforme as expectativas normativas de seu gênero, seu sexo enclausurado, levando a crer que ela própria passou a tomar como regra o que lhe era ditado com tanta veemência. Sem esclarecimento de

cunho feminista, terapêutico ou de autoconhecimento, não pôde reconhecer e fortalecer seu valor próprio. Sem possibilidade de mobilidade de classe, fonte de renda própria ou garantia material, não teve como fugir com os filhos para um lugar seguro de sua escolha. Apenas com educação extremamente básica repassada pelos irmãos na infância, não teve como recorrer a habilidades formadas.

Conforme a investigação foi tendo o seu rumo e fui conhecendo sua história da forma que era possível (através de outras vozes que lhe conheceram), senti com urgência e sangue nos olhos a necessidade e desejo de vingar-lhe. Em um primeiro momento, o conto iria tomar um rumo realista fantástico para atacar João – encarnar Gabo na elaboração de uma morte selvagem e grosseira, que beirasse o absurdo.

Queria matá-lo em signos, pronomes de tratamento; queria reverter sua existência bruta, convertê-la a pó, manchar a sua memória de forma irreversível. No entanto, quanto mais mergulhava na história da morte de tia Diná mais entendia a real necessidade de imaginar as cores de sua vida. A prioridade autoral, aqui, repousa na celebração e ressignificação de uma memória; não a utopia da vingança de sua morte (ainda que desejada). A maior vendeta para tamanho silêncio e esquecimento estaria, penso eu, na reverberação de sua voz e história.

Em tal ponto alcançado tomei algumas decisões narrativas. Primeiro, trouxe o tear imaginário vindo de um fato: tia Diná adorava dançar, mas não podia. As figuras de autoridade da família foram rígidas com a criação das duas filhas e não permitia que dançassem em público, acusando de assanhamento – quem me relatou os impedimentos durante a criação foi a minha própria vó. Por isso, convidei em texto Diná para dançar – que fosse ali, nas entrelinhas, seu espaço de liberdade. Ainda que atendendo à ordem do fatídico destino, reservando-lhe espaços privados, só dela, para isso – escondido, com a irmã, com os filhos, lugares e momentos seguros e felizes. Segundo, entreguei-lhe em gesto até certo ponto a chance da decisão própria quanto a ter filhos. Mesmo sabendo-se do seu grandioso amor pelas cinco crianças, cresceu em mim, por alguns momentos de fala da minha avó, que, talvez, tia Diná não quisesse ou estivesse preparada para tamanha obrigação, deixando-me a imaginar que muito possivelmente nem tivesse tido um lugar de fala quando o assunto foi ter filhos. Não conseguia conceber como poderia querer numerosos filhos em um casamento tão infeliz, visto a pessoa que era o esposo e a vida em casa.

Caso lhe fosse dada a escolha, pensei com honestidade e frieza, teria tomado medidas para que pudesse decidir quando e como tentar engravidar. Em 1966, no interior mineiro,

em tomada e densa vivência dominante, sem poder sair de casa, sem saber exatamente de seus direitos, não vejo como seria possível ter tal poder de escolha. A não ser, naturalmente, pela solução na qual apostei em texto: os chás abortivos e de controle hormonal. Gerações inteiras de mulheres há séculos recorrem à medida – canela, arruda e artemísia, por exemplo, estimulam a descida do sangue menstrual, provocando aborto caso tenha tido fecundação.

A artemísia, sugestiva *Artemisia vulgaris*, curiosamente, é conhecida por ser uma das ervas do sagrado feminino, e conhecida também por sua propriedade de aguçamento onírico (diz a lenda que, além de melhorar a qualidade e facilidade do sono profundo, a planta seria capaz de convidar sonhos mais vívidos, sensores mais aguçados, fato que, junto com a instalação misteriosa do sagrado feminino, amedronta a muitos).

No meu cenário autoral visando maior protagonismo simbólico de tia Diná, seu quintal passou a ter todos os exemplares necessários para a tomada de suas medidas contraceptivas, ainda que estrategicamente plantadas num pedaço escondido do terreno, entre as outras plantas. Visualizei também que tia Diná carregasse uma fascinação pela natureza, uma característica que nos será mútua enquanto característica, e uma simbólica aptidão com as mãos para fazer com que as coisas brotassem e crescessem fácil. Eis aqui outra decisão narrativa quanto à Diná: todos os seus gestos resplandecem a vida (a dança, os sonhos e a capacidade de sonhar, a imaginação colorida e leve, as fantasias harmoniosas que cria com e para as crianças, as ervas e ipês que planta). De forma a lhe dar uma plataforma de ação em sua própria vida, criei dispositivos no conto para abrir algumas das suas tantas portas fechadas.

Por último, partindo do direito e necessidade de liberdades de experiências (constituído e defendido por todas as autoras trabalhadas no presente corpo de pesquisa), criei para tia Diná um terreno para que existissem e persistissem seus desejos, ressaltando-os. A figura e menção passageira de Antônio, um suposto interesse romântico de quando era mais jovem, frisa um ponto muito simples: existe amor fora da dominação. Em meu texto, que é mais de Diná do que meu, ela teria seus amores escondidos, lembranças quentes, saborosas, vivas dos tempos em que se esgueirava por aí, segundo minha imaginação e vontade criativa, arrumando frestas da criação vigilante para beijar seus desejos e ser beijada por eles. Era importante, enquanto mulher tão ligada à essa outra, que Diná tivesse alguma satisfação dos afetos, mesmo que numa distância temporal do presente do texto, mesmo que em recordação dos rápidos anos moça de solteira.

No conto, a irmã de Diná, minha avó, a tece uma homenagem em vida, sem nunca

poder ter previsto o que viria a lhe acontecer. Minha mãe foi nomeada em referência à tia Diná. Ela a viu pontualíssimas vezes enquanto esteve viva, vindo a falecer quando minha mãe ainda era muito criança para sequer recordar o som da sua voz. Segue mais uma decisão narrativa que veio de um referente real: Diná era amada e querida, sua vida importava para muitos. Foi importante descrever a homenagem para, simbolicamente, apontar na continuidade do seu nome e de como é lembrado com amor, carinho e saudade.

Na última publicação de Patti Smith, *Devoção*, com tradução e publicação brasileira recentes do ano de 2019, a poetisa punk decorre na altura do último capítulo sobre sua viagem à casa de Albert Camus, um dos seus escritores prediletos de referência de vida. Por convite da própria família Camus, através da mediação de uma das filhas, Patti teve a incrível oportunidade de caminhar por onde caminhou Albert, sentar na mesma mesa em que trabalhava incessantemente em suas criações, com a vista de “colinas de lavanda, amendoeiras, um argelino céu azul” (2019, p. 126), dormir no quarto que pertencera à ele – uma probabilidade imprevisível de vivência única, a de pisar onde esteve intimamente os próprios passos do artista reverenciado. Na ocasião, oferecem-lhe a chance de conhecer o manuscrito original de *O primeiro homem*, última obra não acabada do escritor – foi encontrada no local do acidente de sua morte, junto a seu corpo.

O instante da degustação, acarretado de poderosas emoções e sensores, instiga em Patti o fulgor frenético das ideias, agitando suas inspirações e criatividade. Depois de folhear página a página do tesouro literário de valor imensurável, analisar sua caligrafia e fantasmas estéticos, a grande dificuldade narrada pela poetisa se encontra em frear os pés para não desatar em correria pela casa dos Camus, se trancar no quarto e tentar passar para o papel todas as travessias ocorrentes na mesma velocidade em que a acometiam. Em sua cabeça, segundo ela mesma, rodou a imagem de um Albert Camus em seu cotidiano, aquele que surgia em sua frente por estar ali, onde tudo acontecia. Com sua inclinação à fuga dos outros e a solidão do espaço privado para poder escrever, Patti reflete sua própria inquietação no autor, tentando recriar sua figura “no santuário” e a quebra do instante no seu manuscrito inacabado – “sua mente há de evitar o impulso de uma conversa amistosa para voltar a seu santuário, a determinada frase que ainda precisa ser resolvida” (2019).

As coisas se movem devagar. Há um toco de lápis no meu bolso. Qual a tarefa? Compor uma obra que comunique em vários níveis, como numa parábola. (...) Qual o sonho?

Escrever algo bom, que fosse melhor do que eu sou, e que justificasse minhas tribulações e indiscrições. (SMITH, 2019, p. 126)

Compor integralmente todas as partes de um livro de contos sobre mulheres e as violências tantas que vivem teve grandes desafios. Em muitos momentos, foi como acionar dispositivos de constrangimentos, estranhamentos, horror, traumas e dores – coletivos e individuais. Pelo ineditismo do caso de tia Diná para mim, e seu bruto aspecto de fato familiar e real, sua extensão e elaboração me cobrou muito enquanto autora e mulher. Ao matá-la em cena, mesmo que textual, fui arrebatada na vida real pelo mesmo choro que acometeu Gabo alvejando a figura do avô na representação do personagem Coronel Aureliano. E o campo de tensões afetivas e emocionais não foi menos conflitivo na composição de todos os outros textos, apenas estendeu suas capacidades significantes e sensoriais. Trilhei, em proposta investigativa, meus próprios caminhos e o de tantas outras vozes; meu tema e objeto de pesquisa traçando formalmente as curvas das minhas trajetórias e observações de mundo.

Em “Filhas de Diná”, resplandeci na autoria da escrita através da fúria e da incompreensão, desejando alguns poucos e possíveis gestos de liberdade e expressão para Diná ao mesmo tempo que procurava não comprometer o trajeto da denúncia inevitável que precisava se cumprir. No conto que encerra o livro, entreguei todo o meu descontentamento e abandonei por completo a neutralidade das ideias e palavras, já tão mal vista e indesejada para a área da Comunicação – é preciso nos posicionar, é urgente dar nome e rumo aos fatos. Ao final do texto de tia Diná, tomei ação de inteiro protagonismo autoral, colocando-me como a base da fala. Canto seu nome, peço que cante para mim, pois sua memória, como é o propósito, não deve perecer com seu corpo. Em elegia, conversando diretamente com sua figura, me retorço a performar a dor irreparável de sua perda, torcendo para que, com sorte, eu lhe tenha feito alguma justiça em qualquer forma, ainda que gestual. Cantando alto seu nome, encerro o último conto de *Do canto delas*, e tenho a chance de percorrer a longa, complexa frase resolvida que não pôde Camus finalizar.

À cada feminino-linguagem apresentado nos contos, busquei ressaltar o volume de suas vozes e gestos. Tomando a liberdade criativa do espaço do conto, inseri diversos referentes reais e ocorridos preocupantes, atrelando na construção autoral o olhar jornalístico e a coleta afetiva de tantas histórias e desabafos, tantas observações e sentimentos vividos pelo caminho de confronto. Ao que me cabia, enquanto escritora,

apesar do gesto autoral residir em planos abertos e atemporais, havia resolvido (por ora) minhas frases, depois de muito persegui-las para desenrolar seus mistérios. O livro se encerra após o poema-cântico “vozes profanas”, sendo a última página a apresentação da foto de tia Diná, olhando-nos forte e enigmática através da lente da câmera de tio Luís, seu irmão mais velho, que clicou seu único registro que restou.

Do canto delas persiste em existir, também e principalmente, nas entrelinhas dos contos de sua composição. Foi intencional o trabalho de confundir e entrelaçar os tempos e suspender as falas sem recorte em parágrafos únicos. Também foi intencional intercalar entre dar voz aos pensamentos e consciência de minhas personagens e ser a voz narradora de um cenário observado, a depender do convite que no momento gostaria de estender ao leitor, ao tipo de experiência que gostaria de lhe entregar. A ambiência, de um modo geral, corresponde ao cenário de minhas memórias e origens: o interior do cerrado mineiro; refletindo os lugares pequenos, interioranos. Busquei trazer ao texto seus sons, cheiros, habitantes, flora e céu, para que o leitor passe a ver o que conheço da maneira que percebo e sinto – segue, aqui, o eterno pacto de presença-ausência entre autor-leitor.

No jogo de elementos trazidos para as composições, o espectro de presença do fogo e da água é uma linha de personificação sensorial, criando propósitos significantes do calor, da temperatura e do vapor quanto dos misteriosos, límpidos e místicos aspectos da água. As características projetam-se nos enredos, dosando a percepção de leitura e exploração estético-afetiva dos personagens e situações: o brilho da brasa de Lourdes e aspiração solar constante; o denso ar da sauna e as irrefreáveis fervuras na face de Marina; o chuveiro ligado de Madalena em “Bença, tio” para que sufocasse o banheiro de vapor em sua tentativa de desaparecer; as fumaças dos cigarros e café de Carminha, Renata e Cida; as lágrimas e banho de ervas de X.

Foi necessário, o tempo todo e desde o início, um constante exercício de escuta ativa e o ímpeto de investigação jornalística para decifrar meus personagens, meus enredos, vindo de seus referentes reais ou não. O fluxo de consciência para que a política de subjetividades dos personagens se expusesse e discorresse acontece de modo cruzado, sendo a intenção gestual a perpetuação de se estar perdido, de desnortamento interno e externo, ecoando a própria desorientação que nos habita na vivência estando em uma sociedade sexista, dominante e cerceadora das liberdades. Deixo aqui a provocação: “O jardim dos caminhos que se bifurcam” de Jorge Luís Borges (conto de *Ficcções*, de 1944), penso, facilmente serviria de representação sensorial da perturbação de tempo e espaço que sofre o feminino – o feminino que é vigiado, controlado, silenciado, julgado,

perseguido, condenado, agredido e assassinado.

O título do livro, por fim, faz-se curioso esclarecer, propõe refletir o canto tanto enquanto movimento e ritmo de voz, reverberação sonora, comunicação, sua fala e som; como também enquanto espaço, lugar – falar os cantos escuros e limitados dos quais quero tirar o feminino, o corpo fêmeo, os femininos-gestos, o feminino-linguagem; assim como denunciar o espaço cultural e social no qual é alojado. O projeto apostou na forma narrativa do conto pelas suas maiores possibilidades de se traçar o trajeto do fogo, sendo possível revisar seus contornos e refazê-los à nossa maneira e propósito.

Clama contra o apagar da luz que finda: notas finais

Do not go gentle into that good night/

Rage, rage against the dying of the light”¹

(Tradução: não vás tão docilmente nessa noite linda/

Clama, clama contra o apagar da luz que finda)

Ao saber que seu pai se encontrava à beira da morte, o poeta galês Dylan Thomas escreveu um de seus textos mais conhecidos sob a luz do perigo de se entregar à morte, impotentemente, sem relutâncias – “rage, rage”, clama uma voz: vamos, vociferem. Não nos bastemos, implora o poeta, dóceis diante do fim das coisas, da inevitabilidade, do fim da luz. Em refletora e sonora conexão, Patti Smith, de seu tempo, escreve em *Linha M* (2016) o chamado: “encontre a verdade de sua situação; tenha ousadia” (SMITH, p. 138). Das violências e mortes do feminino-linguagem, tivemos uma breve noção teórica diante das apresentações do presente corpo de pesquisa. E é diante de suas formas – físicas e simbólicas; linguísticas e metafóricas; gestuais e estruturais; recorrentes e construídas; normatizadas e naturalizadas – que devemos nos posicionar firmes, contra a morte e o fim de toda luz, perseverantes na causa de libertar o feminino-linguagem, o feminino-gesto das ordens de dominação masculina social e cultural.

O pensamento e ação feminista são potenciais ferramentas transformadoras de políticas de afetos, nosso modo de vida, cultura, educação e, portanto, os pilares que nos

¹ THOMAS, Dylan. “Do not go gentle into that good night”. In: CAMPOS, Augusto de (trad. e org.). *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

constituem enquanto complexo interligado de sujeitos e afetividades, enquanto sociedade, enquanto coletivo formado por indivíduos. Reconhecemos no gesto autoral fêmeo, consciente e crítico de perspectivas e práticas antissexistas, uma manobra estético-político de resistência e enfrentamento ao cânone normativo e lógica de consumo masculina é reforçar e agregar a luta por validade e liberdade de expressão, de gêneros e da nossa própria forma de existir.

O poeta inglês clamou, em suas sonoridades, para que não, não nos adentremos tão docilmente na máscara soturna e escura da noite, do vazio, do fim; das mortes e silêncios que nos executam da base da identidade pessoal à de natureza social coletiva. Inevitavelmente, à essa altura, traduzo e vejo sua poesia sob a luz das reflexões de violências da estrutura normativa e do feminino-linguagem, seu corpo de voz; e a noite que ameaça nossa possibilidade de luz se torna ainda mais ameaçadora e traiçoeira. Como ditam os pensamentos feministas pedagógico-críticos de bell hooks, e reverbero em concordância: para um futuro com maiores chances de felicidades e realizações, devemos estar aptos às práticas feministas enquanto ação política e meio de conscientização sociopolítica de afetos. E, para se estar habilitado, além da nossa própria revisão e reconstrução, é preciso que a educação de base e formação de crianças e jovens ocupe um lugar prioritário na agenda de produção e atuação antissexista e antiviolença, visando reestruturar os próprios fundamentos que nos constroem enquanto sujeitos, seus modos de operação, ensinamento e socialização.

A discriminação e opressão de gênero nos currículos, produções acadêmicas, artísticas e literárias – formas de autorias tantas – se instauram consequências normatizadas da vivência de lógica de dominação masculina. Para que o feminino-gesto se liberte e seja liberto, alterando o funcionamento da nossa forma de vida em sociedade, faz-se necessário delinear conclusivamente que devemos trabalhar a própria cultura e todos os seus dispositivos e produções, invadindo-os, alcançando o imaginário e consumo popular com propostas, vivências e produtos antissexistas e que confrontem, inteira e essencialmente, as normas de linguagens de violências patriarcais que está em jogo em todas as nossas plataformas de consumo.

Com a revisão e revolução do cânone de produção e crítica, crescem as oportunidades de crescimento afetivo-social e políticas progressistas que nos acrescentem e estimulem. As fundações dominantes, violentas e sexistas do patriarcado oprimem a conceituação da própria liberdade humana, como ainda ecoa bell hooks do seu espaço de atuação teórica. Para enfrentá-las é urgente que, cada vez mais, lógicas operacionais antissexistas e

antiviolentas se infiltrem e propaguem na educação infantil e juvenil, de forma a ser parte da formação coletiva de sujeitos em crescimento identitário.

Ainda, e junto a isso, há vital demanda de atenção e determinação de corpos feministas para que se voltem produtivamente, criativamente e intelectualmente às vias, ferramentas e dispositivos de cultura, de forma a ser possível a reforma estrutural do mercado e da crítica de dentro para fora, agindo internamente em coro coletivo. O enfrentamento estético-político nas autorias produtivas e críticas se tornariam, assim, um braço do movimento de emancipação do feminino e das suas normas de representação, reprodução, recepção e definição. Com maior liberdade de experiências e expressão, educação e formação antissexista e conscientização feminista de gêneros e política de afetos, seríamos capazes, enquanto sujeitos individuais e sociedade, de muito mais.

Em *O fogo e o relato* (2018), Giorgio Agamben nos conta, através de um exemplo místico de caso, sobre a alegoria da literatura (2018, p. 34) através da imagem do rastro do fogo, que representa o mistério, as sombras do espaço não executado das linguagens. O relato narrativo, nessa medida, seria a perda do mistério, do fogo, do cerne amorfo e vivo que sustenta uma base narrativa – “toda literatura é, nesse sentido, memória do fogo” (2018, p. 29). Se um texto literário deriva do mistério, isto é, do fogo, assume-se sua perda no exercício autoral da história no mesmo passo de sua comemoração. O extravio e evocação da fórmula e do lugar do fogo, ainda assim, perpetua material e simbolicamente no corpo narrativo, aonde o mistério performa todos os seus elementos – “podemos narrar a história de tudo isso” (2018, p.28).

Realizei um produto midiático literário à essa altura e ocasião graças ao que me proporcionaram encontros, provocações, ferramentas e ensinamentos do período de graduação nos estudos de Comunicação, mas também graças à muito do que foi vivido, observado e experimentado antes de chegar aqui. O desejo de exercer uma autoria é de longa data, como mencionado nas primeiras páginas do presente documento de pesquisa. Graças à conscientização feminista e o contato com mulheres e experiências de práticas antissexistas, reais e teóricas, suas obras e criações, suas vidas e falas, suas memórias e legados – somente graças a tudo isso tornei-me possível a mim mesma, ao meu sonho de escrita, às minhas possibilidades protagonistas de emancipação estético-normativa e, agora, à realização do presente projeto de pesquisa e livro de contos.

O gesto autoral do feminino, por vias de práticas feministas críticas, sempre que acontece, sempre que se executa e se transmite por algum dispositivo é um enfrentamento estético-afetivo e político diante da norma dominante, que contamina nosso modo de

produção, lógica de mercado e consumo cultural e artístico. Para que se pense a escrita literária, o *corpus* da literatura, a própria comunicação em si e os mecanismos midiáticos e de cultura como plataformas intrínsecas para a revolução dos afetos, textos e corpos, faz-se necessário a retomada do protagonismo de nossas narrativas, criando meios para que outras a façam, meios para que nos alcancemos umas às outras em consonância e afinado exercício de escuta.

O gesto autoral do feminino-linguagem, por vias de práticas feministas críticas, sempre que acontece, sempre que se executa e se transmite por algum dispositivo é um enfrentamento estético-afetivo e política diante da norma dominante, que contamina nosso modo de produção, lógica de mercado e consumo cultural e literário.

Patti Smith, Virginia Woolf e bell hooks, estampadas nas capas de seus livros usados como referências formais para a pesquisa, desviam seu olhar poético e observador em minha direção, fantasmagoricamente questionando-me porque as evoquei com tão intensa demanda. Conto-lhes que, por vias de regras e desejo, estava a desbravar em pesquisa teórica e prática o feminino, a escrita e as violências do mundo. Do que se trata, indagam-me, e para quê? Sem ter como agradecer-las devidamente pela companhia, ensinamentos, inspiração e encorajamentos tantos, respondo-lhes singelamente: para falar sobre a potência de voz de uma mulher quando fala – que, quando fala, percorre e fortalece a travessia de si e de todas as outras que a acompanha e que vinham abrindo o caminho até então.



Figura 1: Colagem artística de pessoas que não correspondem ao corpo padrão normativo dentro da cultura; à frente da arte, citação da cantora e artista feminista Erykah Badu.

Fonte: Twitter/ @filhasdefrida

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros**. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ASSMAN, Aleida. **Espaços da Recordação: Formas e transformações da memória cultural**. Campinas – SP, Editora da Unicamp, 2011.
- BADU, Erykah. **New Amerykah Part Two (Return of the Ankh)**. Universal Motown, 50°36", 2010.
- BENTO, Berenice. **Política da diferença: feminismos e transexualidades**. In: Colling, L.(org.). *Stonewall40 + o que no Brasil?* Salvador: EDUFBA, 2011.
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política**. Editora Bomtempo, 1ª edição, 2014.
- BUTLER, Judith. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- CÉSAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras 2016.
- CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- COSTA, Gal. **-Fa-Tal – Gal a Todo Vapor**. Philips, 67°36, 1971.
- DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Lisboa: Passagens/Vega, 2002.
- FRANÇA, Cátia de. **Estilhaços**. Epic Records, 44°50, 1980.
- GORDON, Kim. **A garota da banda: uma autobiografia**. Rio de Janeiro: Fábrica 231, 2015.
- HILL, Lauryn. **The Miseducation of Lauryn Hill**. Columbia Records;Ruffhouse Records: 69°20, 1998.
- HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo – políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.
- KAUR, Rupi. **O que o sol faz com as flores**. São Paulo: Planeta, 2017.
- KAUR, Rupi. **Outros jeitos de usar a boca**. São Paulo: Planeta, 2014.
- KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. São Paulo: Boitempo, 2016.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: Uma perspectiva pós estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.
- MÁRQUEZ, Gabriel García Márquez. **Crônica de uma morte anunciada**. Rio de

Janeiro: Record, 2003.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **O amor nos tempos do cólera**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Viver para contar**. Rio Janeiro: Record, 2002.

METÁ, Metá. **MetáMetá**. Gravadora independente, 43"19", 2011.

OLIVEIRA, Pamela Luisa Paiva de. **TETA: Os papéis simbólicos do seio desnudo na sociedade brasileira urbana atual**. São Paulo: CELACC/ECA-USP, 2015.

SAFFIOTH, Heleieth Iara Bongiovani. **Gênero, Patriarcado e Violência**. São Paulo, Coleção Brasil Urgente, 2004.

SEBRING, Steven. **Patti Smith: Dream of Life**. Distribuição CelluloidDreams, 109", 2008. SMITH, Patti. **Devoção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SMITH, Patti. **Horses**. Arista Records, 43:26, 1975.

SMITH, Patti. **Killer Road**. Sacred Bones Records, 50"18, 2016.

SMITH, Patti. **Linha M**. Tradução de Cláudio Carina, Editora Companhia das Letras, 2015.

SMITH, Patti. **Só Garotos**. Tradução de Alexandre Barbosa de Souza, Companhia das Letras, 2011.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. São Paulo: L&M Pocket Plus, 2012.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Tordesilhas, 2014.