

# LITERATURA, IMAGEM E LINGUAGEM

TECENDO REFLEXÕES  
INTERDISCIPLINARES

Ana Berenice Peres Martorelli  
Fábio Alexandre Silva Bezerra  
Karina Chianca Venâncio  
Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior  
Organizadores



# **Literatura, Imagem e Linguagem**

*Tecendo reflexões interdisciplinares*



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA**

Terezinha Domiciano Dantas Martins  
**Reitora**

Mônica Nóbrega  
**Vice-Reitora**



Ulisses Carvalho da Silva  
**Diretor do CCTA**

Fabiana Cardoso Siqueira  
**Vice-diretora do CCTA**



José David campos Fernandes  
**Editor**

Paulo Vieira  
**Secretário do Conselho Editorial**

Pedro Nunes Filho  
**Coordenador do Laboratório de Jornalismo e Editoração**

Carlos José Cartaxo  
Magno Alexon Bezerra Seabra  
José Francisco de Melo Neto  
José David Campos Fernandes  
Marcílio Fagner Onofre  
**Conselho Editorial**

# Literatura, Imagem e Linguagem

*Tecendo reflexões interdisciplinares*

Ana Berenice Peres Martorelli  
Fábio Alexandre Silva Bezerra  
Karina Chianca Venâncio  
Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior  
[organizadores]

1ª Edição – 2024

É proibida a reprodução total ou parcial desta obra, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998) é crime estabelecido no artigo 184 do código penal.

O CONTEÚDO DESTA PUBLICAÇÃO, SEU TEOR, SUA REVISÃO E SUA NORMALIZAÇÃO SÃO DE INTEIRA RESPONSABILIDADE DO(S) AUTOR(ES).

Projeto gráfico e Supervisão editorial: **Mateus Vilela**

Editoração eletrônica: **Larissa Torres**

Imagem de capa: **Maria Luiza Teixeira Batista**

Pareceristas da obra: **Adriana Jordão** (UERJ), **Caio Antônio Nóbrega** (IFPB), **Carolina Gomes da Silva** (UFPB), **Dário Pagel** (UFS), **Eliza Araujo** (UFF), **Josilene Pinheiro Mariz** (UFCG), **Júlia Simone Ferreira** (UFJF), **Marco Antônio Lima do Bonfim** (UFPE), **Marco Antônio Margarido Costa** (UFCG), **Rosanne Bezerra de Araújo** (UFRN) e **Ruth Marcela Bown** (UFPB).

Catálogo na publicação

Karla Maria de Oliveira CRB-15/485

L776

Literatura, imagem e linguagem : tecendo reflexões  
interdisciplinares. / Ana Berenice Peres  
Martorelli...[et al.], organizadores - João Pessoa :  
Editora do CCTA, 2024.  
145 p.:il.

Inclui Bibliografia  
ISBN:978-65-5621-501-3

1. Literaura - Decolonialidade. 2. Literaura -  
Imagem. 3. Literatura - Ensino. 4. Linguagem. I.  
Martorelli, Ana Berenice Peres. II. Título.

UFPB/CCHLA

CDU 82



Editora do Centro de Comunicação, Turismo e Artes (CCTA / UFPB)

05508-050 – Paraíba – PB – Brasil Fone: (083) 3216 7200

E-mail: editora@ccta.ufpb.br

À imaginação que tece mundos possíveis, às letras que costuram histórias e memórias, à ancestralidade que nos (re)conecta com nossa essência vital, à potência da literatura, à fecundidade das imagens e à circularidade na linguagem.

Ser alguém é sentir-se parte de algo que não nasceu e nem vai morrer em si mesmo. É uma teia que nasceu muito antes de mim, e que deve permanecer para além de minha existência. Este entendimento torna compreensíveis os mitos, os ritos, os símbolos, os grafismos que percorrem o corpo, o pé batendo forte no chão enquanto a boca sussurra palavras mágicas; permite que o jovem cumpra seu ritual da maioridade e aceite os caminhos sociais; faz aceitar os mistérios que alimentam as noites sem lua, a cura da enfermidade cuspidada pela boca do ancião; possibilita lembrar que “não tecemos o tecido da vida”, mas somos responsáveis por ele.

Daniel Munduruku (2017, p. 117), *Mundurukando 2: sobre vivências, piolhos e afetos – roda de conversa com educadores*

# Sumário

**Apresentação..... 10**

Ana Berenice Peres Martorelli, Fábio Alexandre Silva Bezerra, Karina Chianca Venâncio,  
Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior

## **EIXO I: Literatura e Decolonialidade**

**O ensinamento das águas: por uma eco-poética das encruzilhadas afrodiáspóricas.....16**

Flávia Santos de Araújo

**Challenging colonialities in Edwidge Danticat's *Claire of the Sea Light*..... 31**

Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior, Leila Assumpção Harris

## **EIXO II: Literatura e Imagem**

**Que registro de mim a câmera capturou? (reflexões sobre um poema-fotografia de Margaret Atwood) .....47**

Genilda Alves de Azerêdo

**Que gênero é esse? Queeridade e decolonialidade no filme-ensaio *Seams* (1993), de Karim Aïnouz ..... 60**

Renata Gonçalves Gomes

**The banality of social injustice through a Kluge aesthetics: protesting state violence in *Branco Sai, Preto Fica* (2014) .....73**

Juliana Henriques de Luna Freire, Sandra Amelia Luna Cirne de Azevedo

## **EIXO III: Literatura e Ensino**

**A poesia (digital) na sala de aula de inglês para discutir direitos humanos e migração forçada: algumas reflexões sobre o poema *Refugees* de Brian Bilston.....85**

Walison Paulino de Araújo Costa, Rogério Miguel Puga

**Ecoss de Shakespeare em Virginia Woolf: sob uma perspectiva feminista .....97**

Maria Aparecida de Oliveira

#### **EIXO IV: Linguagem e Processamento fonológico**

***Simon Lexical Decision*: experimento de decisão lexical com teste do controle executivo e do processamento fonológico .....107**

Gustavo Lopez Estivalet

#### **EIXO V: Descolonialidade, Cosmvisões e Interseccionalidade**

**“Transfluindo somos começo, meio e começo”: articulando cosmologias e epistemologias indígenas e quilombolas com os estudos transviados de gêneros e sexualidades no Brasil em perspectiva descolonial e interseccional..... 123**

Fábio Alexandre Silva Bezerra

## Apresentação

Destacando o incontestável papel constitutivo que a linguagem, em seus mais diversos matizes, desempenha na vida em sociedade, o mestre e intelectual quilombola Antônio Bispo dos Santos, também conhecido como Nêgo Bispo, que fez sua passagem no final de 2023, nos informa acerca de uma *guerra de denominações* que ele define como “o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las” (2023, p. 13). Sobre isso, o autor (2023, p. 11-12) narra o seguinte:

Quando completei dez anos, comecei a adestrar bois. Foi assim que aprendi que adestrar e colonizar são a mesma coisa. Tanto o adestrador quanto o colonizador começam por desterritorializar o ente atacado quebrando-lhe a identidade, tirando-o de sua cosmologia, distanciando-o de seus sagrados, impondo-lhe novos modos de vida e colocando-lhe outro nome. O processo de denominação é uma tentativa de apagamento de uma memória para que outra possa ser composta.

Esta reflexão aponta a necessidade de irmos além da superfície das palavras, ressaltando como a denominação não é apenas ação linguageira, mas também um exercício de poder que influencia perspectivas e realidades individuais e coletivas. A analogia entre o adestramento de bois e o processo de colonização assinala faces da dominação e da subjugação presentes nas relações entre povos e nas dinâmicas cotidianas de poder. A ser desterritorializado, o ente atacado perde sua identidade e é afastado de sua cosmologia, acabando por ecoar os traumas históricos da colonização, em cujo contexto depredatório despojaram-se culturas inteiras de suas tradições e crenças, estabelecendo os saberes colonizadores como os únicos que contam com legitimidade para forjar uma narrativa dominante.

Nesse contexto, os papéis tanto da memória como da resistência na construção de novas narrativas e no fortalecimento de laços socio-identitários assumem relevância emancipatória. O apagamento de uma memória para que outra seja mantida destaca o valor civilizatório da preservação da história e das diversas expressões culturais como caminhos de resistência contra a hegemonia colonial. Compreendendo a linguagem como campo de batalha simbólico, devemos continuamente questionar não apenas o significado das palavras, mas também as estruturas de poder que as sustentam e reproduzem.

Dessa maneira, a mobilização de saberes teórico-epistemológicos não dominantes têm o potencial de estimular reflexões sobre as intrincadas relações entre linguagem, poder e identidade. Em um mundo onde as palavras são frequente-

mente usadas como armas de dominação e controle, suas palavras ressoam como um chamado à ação, uma lembrança poderosa de que a resistência começa com a reivindicação de nossa própria linguagem e narrativa.

Ainda sobre essas questões, consideramos relevante apontar que essa postura contracolonial defendida por Nêgo Bispo encontra estreito paralelo com as reflexões do grande mestre pernambucano Paulo Freire (2005) em seu livro *Pedagogia do Oprimido*. Freire também reconhece o potencial transformador da linguagem na busca pela libertação e pela emancipação social. Ao conectar as análises de Freire sobre a linguagem como espaço de resistência com as de Nêgo Bispo sobre a linguagem como campo de batalha simbólico, evidencia-se que não apenas nas palavras que usamos, mas também nas relações de poder das quais fazemos parte podem sinalizar para ações que findam por refletir e perpetuar inequidades. Essas perspectivas complementares apontam, portanto, para o papel transformador, renovador e libertário que a linguagem pode exercer em nossas trocas discursivas cotidianas.

Após essas importantes considerações sobre o poder da linguagem na constituição da vida em sociedade, iniciamos uma descrição sucinta das análises e reflexões presentes nos nove capítulos que compõem este livro. É com grande alegria e entusiasmo que apresentamos este volume, resultado de cuidadosas reflexões sobre as relações entre literatura, imagem e linguagem. Agrupados em cinco eixos temáticos, os capítulos possibilitam uma jornada intelectual fascinante, revelando novas perspectivas e atuais desafios nos estudos da linguagem contemporâneos.

No primeiro capítulo, “O ensinamento das águas: por uma eco-poética das encruzilhadas afrodiáspóricas”, somos conduzidos a refletir sobre a poética das águas como um convite para repensarmos nossa relação com o mundo, especialmente diante dos desafios impostos pelo legado colonial, em um texto profundo e provocativo escrito por Flávia Santos de Araújo. Neste ensaio, mergulhamos em uma reflexão sobre as múltiplas camadas de significado que emergem quando consideramos as águas como um espaço de encontro e ressignificação frente às estruturas de opressão.

Em seguida, no capítulo 2, “Challenging colonialities in Edwidge Danticat’s *Claire of the Sea Light*”, Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior e Leila Assumpção Harris nos apresentam uma análise perspicaz da obra de Edwidge Danticat, destacando como a autora desafia narrativas coloniais dominantes. Este capítulo nos leva a refletir sobre a importância da representação literária na desconstrução de estruturas de poder e opressão, destacando o poder da resiliência do espírito humano e o duradouro impacto de nossas memórias em nossas experiências individuais e coletivas.

No terceiro capítulo, “Sobre poesia e fotografia”, Genilda Alves de Azerêdo nos apresenta com uma fascinante reflexão sobre a relação entre poesia e imagem, explorando como essas formas de expressão dialogam e se complementam. Este capítulo nos propõe repensar as fronteiras entre diferentes linguagens artísticas e suas potenciais convergências, enfatizando a intersecção entre linguagens artísticas que desafiam a noção de temporalidade e nos estimulam a desvelar os significados ocultos por trás da imagem e do texto.

O quarto capítulo, “Que gênero é esse? Queeridade e decolonialidade no filme-ensaio *Seams* (1993), de Karim Aïnouz”, escrito por Renata Gonçalves Gomes, oferece uma análise profunda sobre as representações de identidade de gênero e

sexualidade no cinema contemporâneo. Este capítulo nos leva a questionar as normas sociais estabelecidas e a explorar novas formas de compreensão e expressão da diversidade humana ao propor uma reflexão sobre a representação da queeridade brasileira no filme-ensaio de Karim Aïnouz a partir da arguição de como a narração e as falas das personagens subvertem as normas da sociedade patriarcal brasileira do século XX, com destaque para a compreensão da interseção entre identidade, autoridade e expressão cinematográfica em sua obra.

Em seguida, no capítulo 5, “The banality of social injustice through a Kludge aesthetics: protesting state violence in *Branco Sai, Preto Fica*”, Juliana Henriques de Luna Freire e Sandra Amelia Luna Cirne de Azevedo examinam, de forma crítica, como o cinema pode ser utilizado como uma ferramenta de protesto contra a injustiça social. Este capítulo nos convida a refletir sobre o papel do cinema na denúncia de violações de direitos humanos e na promoção da equidade social.

No sexto capítulo, “A poesia (digital) na sala de aula de inglês para discutir direitos humanos e migração forçada: algumas reflexões sobre o poema *Refugees* de Brian Bilston”, Walison Paulino de Araújo Costa e Rogério Miguel Puga apresentam uma análise detalhada sobre o uso da poesia como uma ferramenta educacional para abordar questões urgentes como migração forçada e direitos humanos, utilizando-se de uma abordagem que incorpora a tecnologia digital como instrumento pedagógico. Este capítulo destaca a importância do ensino de literatura como uma forma de promover a consciência social e a empatia, além da participação criativa e autônoma em sala de aula, adaptando-se aos meios tecnológicos que fazem parte de seu cotidiano.

No sétimo capítulo, “Ecos de Shakespeare em Virginia Woolf: sob uma perspectiva feminista”, Maria Aparecida de Oliveira nos conduz por uma sagaz investigação sobre a influência de Shakespeare na obra de Virginia Woolf, especialmente no que diz respeito às questões de gênero e feminismo. Este capítulo assinala como a obra de Woolf reimagina o legado de Shakespeare de forma feminista, criando um equivalente feminino do dramaturgo para preencher as lacunas da tradição literária patriarcal, reconstruindo, assim, sua história literária sob uma perspectiva feminista ao longo de sua carreira.

No capítulo 8, “*Simon Lexical Decision*: experimento de decisão lexical com teste do controle executivo e do processamento fonológico”, Gustavo Lopez Estivalet apresenta um estudo empírico sobre processamento fonológico, oferecendo valiosas considerações para a compreensão da linguagem humana. Este capítulo propõe um experimento de decisão lexical com efeito *simon* a fim de compreender o funcionamento do processamento fonológico e do controle executivo da linguagem, além do acesso lexical durante a leitura, com ênfase em possíveis déficits fonológicos, conexões entre regiões cerebrais e controle executivo associados à dislexia.

Para encerrar, no capítulo 9, ““Transfluindo somos começo, meio e começo”: articulando cosmologias e epistemologias indígenas e quilombolas com os estudos linguísticos transviados sobre gêneros e sexualidades no Brasil em perspectiva descolonial e interseccional”, Fábio Alexandre Silva Bezerra nos convida a mergulhar em um mundo de sabedoria ancestral, onde as cosmologias indígenas e quilombolas se entrelaçam com as discussões contemporâneas sobre gêneros, sexualidades e suas intersecções. Neste capítulo, somos chamados a desbravar conceitos como cosmo-

visão holística, pluralidade identitária, oralidade ancestral, parentesco comunitário e integração ambiental, que nos revelam um universo de possibilidades para conceber, construir e fortalecer relações socio-identitárias mais autênticas e equânimes.

Encerrando esta apresentação, é crucial ressaltar a contribuição de importantes vozes literárias que compartilham as preocupações assinaladas por Nêgo Bispo (2023) e Paulo Freire (2005). Em sua obra *Becos da Memória*, Conceição Evaristo (2017) nos leva a um mergulho profundo na experiência negra no Brasil, explorando as interseções entre linguagem, identidade, memória e resistência. Da mesma forma, Toni Morrison (2011), em seu romance *Amada*, oferece uma poderosa reflexão sobre a violência do passado escravista e sua influência duradoura nas vidas de descendentes africanas/os. Ambas as autoras nos convidam a confrontar questões fundamentais sobre linguagem, poder e memória, destacando a importância vital da literatura como um meio de contestação e reconstrução de narrativas dominantes. Ao trazer essas vozes para o diálogo, este livro se propõe a ampliar e enriquecer nossa compreensão sobre o papel da linguagem na construção de identidades individuais e coletivas, e na luta por uma sociedade mais justa e inclusiva.

Por fim, esperamos ter evidenciado que cada capítulo deste livro contribui de maneira significativa para o campo dos estudos da linguagem, oferecendo reflexões interdisciplinares inovadoras e provocativas que certamente enriquecerão o debate acadêmico. Esperamos, portanto, que o público leitor encontre neste volume uma fonte inspiradora de reflexão e aprendizado, e que as discussões aqui iniciadas possam continuar a gerar novas ideias e perspectivas no futuro.

Ana Berenice Peres Martorelli  
Fábio Alexandre Silva Bezerra  
Karina Chianca Venâncio  
Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior

## **Referências**

BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora: Piseagrama, 2023.

EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 47 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

MORRISON, Toni. **Amada**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

**EIXO I:**  
*Literatura e Decoloniadade*

# O ensinamento das águas: por uma ecopoética das encruzilhadas afrodiaspóricas

Flávia Santos de Araújo

## As águas lembram

Para aprendermos com as águas, precisamos mergulhar nelas. Começo este ensaio com uma frase da escritora negra estadunidense Toni Morrison, que disse: “Toda água tem uma memória perfeita e está sempre tentando voltar para o começo” (2019, p. 326). No sentido Morrisoniano, as águas são o repositório da ancestralidade que enseja um gesto circular do retorno, ativando a prática e a substância da memória. Por isso, também as águas são, na cosmovisão das religiões afro-brasileiras, o elemento catalizador do movimento de forças vitais – do Axé – que dão fluxo, transformam e nutrem a própria vida<sup>1</sup>. Nas águas, a ancestralidade, o divino, o humano e todos os outros seres se encontram como memória e ritual, embalados pelo desejo de habitar um mundo de conexões, abundância, harmonia e prosperidade. Neste encontro de todos os seres, visíveis e invisíveis, humanos e não-humanos, embalado pelo movimento das águas-memória, reside uma contundente contradição ao legado da colonialidade que marca as experiências afrodiaspóricas das Américas: um legado produzido a partir de violências múltiplas, da escravização, da escassez, da exploração, da precariedade e da separação.

Durante os regimes escravistas, as águas representavam o lugar de travessia, perdas e sofrimento para o povo negro escravizado; as águas guiavam, ainda, rotas de fuga e movimentos de resistência e criatividade. Basta lembrar do cancionero dos *spirituals*, canções de cunho cristão desenvolvidas e ressignificadas pela população negra escravizada nos EUA. Nessas canções, pode-se ver a frequente referência às águas como símbolo de acalanto, liberdade e rebelião. Em “Wade in the water” (“Caminhem nas águas”), a repetição do verso que dá título à canção evoca a resiliência dos escravizados que, em fuga, tinham que atravessar os rios caudalo-

---

1 Nas religiões de matriz africana, as águas são um elemento crucial em diversos rituais: para limpeza espiritual nos banhos litúrgicos ou da comunidade de terreiro, para trazer calma e proteção, para fecundar a terra e restituir-lhe seu nutriente. No panteão de tais religiões, vários Orixás estão associados às águas, em suas mais diversas formas e fontes, a exemplo de Iemanjá (águas salgadas) e Oxum (águas doces). Portanto, as águas constituem um elemento significativo nos rituais religiosos e na cosmovisão afro-brasileiros e afro-diaspóricos, além de representar a energia vital em movimento (Prandi, 2000; Rangel e Gomberg, 2016).

sos, profundos e imprevisíveis, como o Mississippi, em busca da liberdade nas áreas ao norte do país. Da mesma maneira, em “Go down, Moses” (“Desça, Moisés”), a evocação da imagem bíblica do êxodo Israelita do Egito e sua travessia pelas águas é trazida para o contexto da escravização do povo negro que clama por libertação. No contexto brasileiro, podemos pensar, ainda, nas inúmeras canções de capoeira que trazem as águas para falar das travessias pelo Atlântico, tanto da África para as Américas quanto daquelas em solo americano: as canções “Marinheiro só”, “Paranauê”, “Lá vai viola” e “Quem vem lá” carregam o peso da separação, do banzo, da solidão e da luta pela vida e pela liberdade nas travessias pelas águas.

Assim, os caminhos nas e pelas águas sempre fizeram parte da poética e criatividade intelectual afrodiáspóricas através dos tempos como símbolo das estratégias de sobrevivência e de organização política, mas também como elemento estético para expressar uma subjetividade acerca do estar no mundo. Entender os caminhos das águas como encruzilhada nos permite olhar o tempo em camadas múltiplas que se interlaçam – passado, presente, futuro – em espiral e nos ensinam a reconhecer tanto a colonialidade, que insiste em nos afogar, quanto os movimentos de luta, resgate, resiliência e (re)criação que nos mantêm em curso pela vida. Não é à toa que as águas constituem uma imagem recorrente que perpassa grande parte do fazer poético-artístico afrodiáspórico, em particular aquele produzido por escritoras negras das Américas. Na contemporaneidade, as águas seguem como mote, metáfora e enredo nas obras das estadunidenses Toni Morrison (*Amada, Compaixão, Paraíso*), Gayl Jones (*Corregidora*), além da poesia de Audre Lorde e Lucille Clifton; da haitiana Edwidge Danticat (*Breath, eyes, memory*); das canadenses M. NourbeSe Philip (*Zong!*) e Dione Brand (*A map to the door of no return*); e das brasileiras Miriam Alves (*Maréia*), Ana Maria Gonçalves (*Um defeito de cor*), Eliana Alves Cruz (*Água de barrela e O crime do cais do Valongo*), Livia Natália (*Sobejos do mar*) e Conceição Evaristo (*Olhos d água, Histórias de leves enganos e parecenças e Poemas da recordação*) – só para citar alguns exemplos.

Posicionando a cultura afrodiáspórica nos entrelaçamentos de múltiplas travessias transnacionais, a noção de encruzilhada é um conceito potente para compreender algumas das complexidades, rupturas, desvios, convergências e divergências encontradas em rituais, gestos, representações e performances afrodiáspóricas. Exu Elegbara – o Orixá da encruzilhada, o *trickster*, o mensageiro, o tradutor – fala todas as línguas e incorpora o princípio do tempo e movimento espiralados, manifestados na cosmovisão e filosofias afrodiáspóricas. Mestre da invenção e transgressão, Exu conjura uma relação dinâmica com a potência criativa que desafia o projeto colonial e seu mecanismo de apagamentos, destruição e morte (Rufino, 2019, p. 63). Nessa perspectiva, penso nas águas como encruzilhadas para propor leituras alternativas (e transgressoras) de textos literários de escritoras negras das Américas que se constroem como forma de (re)imaginar o mundo, buscando reformular modos de um viver comum entre humanos e não-humanos.

Neste ensaio, proponho uma reflexão inicial sobre a potência dessa poética para pensarmos o habitar o mundo a partir dos múltiplos encontros que as águas promovem nas encruzilhadas com o legado colonial e com as estratégias de resignificação da vida. Minhas reflexões dialogam com o conceito de uma ecologia decolonial, elaborado pelo filósofo martinicano Malcolm Ferdinand (2022) que nos

convida a considerar a experiência colonial, em que a destruição ambiental está interligada ao racismo estrutural e outras formas de opressão. O ponto de partida para minhas reflexões é o texto *Águas de Kalunga* de Conceição Evaristo. Oferecido para compor a exposição fotográfica *O Rio dos navegantes* (2019), do Museu de Arte do Rio de Janeiro, o texto de Evaristo, que é, ao mesmo tempo, audiopoema e narrativa, ganha a voz e a interpretação da atriz e escritora Elisa Lucinda. Como texto híbrido, o audiopoema, interpretado por Lucinda, se justapõe aos efeitos sonoros e imagens textuais, nos oferecendo uma experiência poética auditiva em pleno mar<sup>2</sup>. O texto de Evaristo é o primeiro dos dez episódios do *podcast* homônimo, fruto da exposição, que apresenta histórias inéditas escritas por dez artistas convidados sobre a trajetória de personagens negras e imigrantes no Brasil.

Uso o termo *ecopoética* neste ensaio para me referir a um fazer poético sobre as catástrofes de nossa ecologia – resultado do assombro colonial, da expropriação de territórios desenvolvida em justaposição com a exploração de corpos racializados não-brancos. Uma catástrofe tão exemplarmente materializada nas águas pelas quais navios-negreiros (os tumbeiros) fizeram suas travessias por séculos, carregando milhões dos corpos ali transportados ou descartados durante as travessias. Na contramão de uma tradição literária e crítica eurocentradas, que considera a natureza como um lugar de mera contemplação e elege o antropocentrismo como referência, sugiro que a escrita de mulheres negras das Américas nos oferece desafios e propostas para se (re)pensar as intersecções entre meio ambiente (humano e não-humano) e as práticas racistas, heteropatriarcais e genocidas, herdadas e reconfiguradas a partir da “fratura colonial”, como aponta Ferdinand (2022). Assim, quero discutir como o poema de Evaristo, sendo ele um recorte dessa escrita afrodiaspórica, desmantela modelos binários positivistas de linearidade e normatividade, abraçando as demandas assentadas nas encruzilhadas como pulção radical da versatilidade e das possibilidades decoloniais na (re)construção de outro(s) mundo(s).

Uso o termo *ecopoética* também para trazer à tona as estratégias criativas de escritoras negras que aquilombam palavras, forjando possibilidades e alternativas ecologicamente sustentáveis e inclusivas de habitar o mundo, ainda que este mundo se projete no futuro. Entendo, dessa forma, que as escritoras negras da contemporaneidade praticam um exercício imaginativo e transgressor de criar “brechas no sistema”, desbravando novas rotas de existir, no sentido discutido por Beatriz Nascimento em seu estudo sobre o fenômeno do quilombo como ferramenta ideológica de resistência e afirmação de um modo de vida que contradiz o colonialismo (Nascimento, 2021, p. 67). Tal gesto de transgressão se desenha a partir de uma herança ancestral daquelas que vieram antes de nós e usaram suas vozes rebeldes para denunciar as atrocidades da escravização em seus corpos, em suas comunidades e em todo o ecossistema que habitavam. É esse o legado de Esperança Garcia, Maria Firmina dos Reis, Harriet Jacobs e Sojourner Truth, para citar alguns poucos nomes de mulheres negras insubmissas do século XIX nos EUA e no Brasil.

---

2 Considerando os limites de espaço deste ensaio, minhas reflexões privilegiam o texto em palavras de *Águas de Kalunga*, transcrito parcialmente por mim para fins de análise. Contudo, saliento que os elementos sonoros, além da voz e da interpretação de Lucinda, agregam e intensificam a experiência deste texto híbrido e multimodal. A justaposição destes elementos oferece, potencialmente, uma expansão analítica e crítica para várias reflexões que compartilho aqui.

Quero frisar, ainda, que o legado afrodiaspórico se desenvolve lado a lado com o legado dos povos indígenas, os originários das Américas. Como pontua Lélia Gonzalez em suas elaborações sobre o conceito de amefricanidade, “O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas”, resultado da ideologia do branqueamento eficazmente implementada na região (2000, p. 177). Assim, apesar de não ser o foco deste ensaio, os saberes indígenas permeiam toda e qualquer consideração sobre modos decoloniais e contra-coloniais de habitar a Terra. Minhas reflexões sobre uma ecologia decolonial levam em conta a indissociável e indispensável relação epistemológica-ancestral do legado dos povos originários e dos povos negros, ambos afetados violentamente pelos processos da colonialidade.

Ademais, recorro à eco-poética como um convite para pensarmos sobre as tentativas de interação dos sujeitos negros com o meio ambiente, marcadas, não raramente, pelo perigo e o terror das violências múltiplas, históricas e contemporâneas, como já apontou Katherine Lynes (2015). Lynes estuda eco-poemas de escritores e escritoras afro-estadunidenses considerando que as incursões de corpos negros pelo mundo natural são frequentemente marcadas pelo perigo e pela ameaça de morte. Em contextos de ódio racial que incluem práticas contemporâneas e históricas de violência como linchamentos, massacres, torturas, estupros e saqueamentos, o corpo negro se relaciona com um ecossistema que, em grande parte, não o acolhe e do qual ele, o corpo negro, não pode usufruir plenamente. Portanto, considero útil para este ensaio o conceito de *reclamation eco-poetics* (ou eco-poética de recuperação), sugerida por Lynes, na tradição literária afro-estadunidense: uma eco-poética que olha para o ecossistema em sua pluridiversidade e a conexão desigual com a natureza provocada pelas hierarquias interseccionais de gênero, raça e classe, dentre outras (Lynes, 2015, p. 51). Ao tratar de uma eco-poética afrodiaspórica das Américas, examino uma produção artística que traz o meio ambiente afetado pelos sistemas de exclusão, opressão e destruição que se impõem a partir do projeto colonial e seus efeitos ao longo dos tempos. E é este fazer poético que também reclama o ecossistema como espaço aquilombado e possível para a construção de uma vida em comum.

Desse modo, pensar a ecologia a partir dos porões dos tumbeiros, como propõe Ferdinand, implica em um deslocamento epistêmico sobre o que significa habitar a Terra a partir dos saberes produzidos por corpos classificados como objetos e colocados na posição de escravizados (Ferdinand, 2022, p. 34). Tais corpos, desumanizados pelo racismo político e científico, também estabeleceram relações com a natureza, além de formas de conexão com os não humanos e maneiras de representar o mundo. Os saberes dos corpos negros da diáspora são forjados também nas encruzadas das dinâmicas que se desenvolvem a partir dos porões dos tumbeiros, fora deles e anterior a eles. O que dizer, então, das estratégias de re(ex)istência e sobrevivência desses sujeitos negros? Como a eco-poética de escritoras negras também pode nos convidar a pensar criticamente em um habitar o mundo – um mundo aquilombado, possível e comum para todos os seres?

## **As águas (se) refazem... Kalunga que o diga!**

No texto *Águas de Kalunga*, o eu-lírico, uma entidade ancestral, transita por múltiplas camadas temporais. Em uma delas, navega no tempo presente, em um cruzeiro turístico chamado “Águas Mansas”, onde passeia pelo convés, pelos salões de entretenimento, pela piscina a bordo, contemplando os viajantes e seus comportamentos, e de onde contempla, reflexiva, as águas do mar – ou, como diriam nas línguas bantas, as águas de Kalunga. Neste exercício contemplativo das águas e da tripulação do cruzeiro, o eu-lírico também mergulha no fundo das águas de outros tempos, passados, reavivando a memória de onde “brotam as narrativas da travessia forçada, as negreiras” (Evaristo, 2019). Nesta intersecção de camadas temporais, o poema manifesta, através da linguagem, o que Leda Maria Martins chama de “tempo espiralar”, ou um tempo da ancestralidade “clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado... que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (Martins, 2021, 204). Assim, dá-se a encruzilhada do tempo espiralar das águas de Kalunga, “uma confusão de viagens”: o tempo presente que se cruza com o tempo ancestral e da memória, em caminhos múltiplos de reflexões e lembranças, permeados, ainda, pelo desejo do porvir.

Em uma dessas vias, o poema nos leva ao convés do cruzeiro, onde os passageiros, turistas, parecem viver alheios ao fato de que estão em alto-mar. A programação de entretenimento do cruzeiro promove os recursos necessários para este alheamento coletivo. O eu-lírico descreve bem esse estado de alienação dos tripulantes:

Quem não conhece a dor da tormenta que a alma das águas traz, navega tranquilo no cruzeiro *Águas Mansas*. Ao marinheiro e a quem ignora as lágrimas profundas choradas lá de dentro do mar, a travessia é festa. (Evaristo, 2019)

Como mecanismo de negação de uma outra realidade, resguardada nas águas e rememorada pelo eu-lírico, o alheamento da tripulação pode se aproximar ao fenômeno que Grada Kilomba discute quando aponta que “No racismo, a negação é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial” (2020, p. 28). Nesta dinâmica do cruzeiro, o eu-lírico se vê na impossibilidade de ignorar a “dor da tormenta” porque habita um corpo que guarda a memória de Kalunga: “O meu corpo, ontem anteriormente afogado, hoje boia em deriva. Sei das tormentas passadas mesmo estando em outros tempos... Kalunga que o diga!” (Evaristo, 2019). Assim, o alheamento como estado de negação e recusa da verdade são práticas possíveis apenas para alguns. A partir das colocações de Kilomba, o alheamento no texto de Evaristo representa o ignorar as águas invadidas de Kalunga através dos séculos.

O alheamento, bem como a negação, funciona como um modo colonial de habitar a Terra, enraizado em métodos de destruição, expropriação e exploração de corpos e recursos. E, a partir de tais métodos, criam-se catástrofes ambientais: desterramentos, desmatamentos, queimadas, pragas, empobrecimento do solo, e tantas outras mazelas do extrativismo colonial. Uma dupla fratura colonial e ecológica “apaga as continuidades em que humanos e não humanos foram confundidos como ‘recursos’ que alimentavam um mesmo projeto colonial, uma mesma concepção da Terra e do mundo”, como nos ensina Ferdinand (2022, p. 35). A programação oferecida pelo cruzeiro replica as atividades de diversão dos grandes centros urbanos

(shows de mágica, teatro, piscina) que provocam um estado de torpor e impedem qualquer engajamento consciente e crítico com o ecossistema maior que abraça o navio: as águas. O mundo de diversões no “Águas Mansas” reproduz, assim, o mundo que o capitalismo neoliberal constrói para nós, especialmente nas cidades, onde consumimos o que queremos, acumulamos mais do que precisamos, vivemos os imediatismos e a liquidez afetiva, nos mantendo alheios às consequências de tal consumo para o meio ambiente e as desigualdades que nos cercam.

O eu-lírico no texto de Evaristo não se deixa levar pela programação alienante do cruzeiro porque “sabe das águas desde o princípio” (Evaristo, 2019). O saber equipa o olhar crítico de Fayza, a voz poética, e a torna consciente das águas-mães, geradoras de vida, tantas vezes invadidas, violentadas e vilipendiadas pela ganância do projeto colonial da conquista. Assim, Fayza contrasta o alheamento das pessoas no cruzeiro com o que ela mesma pode enxergar nas profundezas de Kalunga. Fayza desnuda uma cena de “milhares e milhares de corpos” que “jazem nas profundezas do oceano” (Evaristo, 2019). Ela vê os corpos mortos, afogados no fundo das águas invadidas pelos ditos descobridores e os reconhece, inclusive a si mesma. Neste mergulho no “pranto da memória”, guardada em Kalunga, Fayza também se coloca nos porões dos negreiros e escuta os gritos, lamentos, suspiros e queixas dos seus, especialmente das mulheres. É dos porões dos negreiros, portanto, que Evaristo nos convida a contemplar cenas que desmantelam as narrativas sobre as “históricas naus dos descobridores, invasores”:

Se é pra sofrer, escolho a tormenta de **contemplar** o mar. Preciso **acariciar** os meus e ser acariciada por eles, principalmente pelas mulheres, minhas ancestrais. Minha bisavó me **contava** as histórias que ela **ouvia** das mais velhas, que tinham ouvido das mais velhas e das mais... Delas, que nem conheci, herdei os relatos sobre Kalunga. E aqui **repito**. O mar não era farto e mais fartíssimo se tornou ao receber as lágrimas dos povos aprisionados nos negreiros. Tanta gente **chorando** sobre Kalunga! Mulheres, homens, crianças não mediram seus prantos. As águas de Kalunga foram aumentando, aumentando, aumentando... As mulheres chorando por elas e por todas as outras pessoas. Elas **percebendo** uma confusão de corpos e de mortos, uma confusão de línguas, só o choro era compreensível (Evaristo, 2019, grifos meus).

Guiadas pela perspectiva de Fayza, o poema nos oferece uma experiência multissensorial, enfatizada pelos verbos em destaque: recebemos o convite para contemplar, acariciar, ouvir, contar, repetir, perceber e chorar com Fayza e as mulheres que lamentam por elas e por todas as pessoas que se foram. Ao acender nossos sentidos, o poema nos cutuca e incomoda, nos chama e desperta. Lembro, aqui, do que diz Audre Lorde sobre os usos do erótico como força transformadora que brota a partir do despertar dos sentidos mais reprimidos e deslegitimados em nossos corpos (2020, p. 67). Ao pensar o erótico como poder, em particular para as mulheres racializadas não-brancas, Lorde vai além da questão sexual e o define como um recurso “localizado em um plano profundamente feminino e espiritual”, uma “afirmação da força vital das mulheres” que “estimula e vela pelo nosso mais profundo conhecimento” (2020, p. 70 -71). Desse modo, o texto de Evaristo, através

de Fayza, voz-mulher-negra-ancestral, nos convoca a um corpo aberto e desperto aos afetos, impulsionado por essa força vital do erótico que busca compreender as profundezas de Kalunga. Como explica Nelson Maldonado-Torres: “Viver de uma maneira que afirme a abertura do corpo faz parte da atitude decolonial... O corpo aberto é um corpo questionador, bem como criativo” (2018, p. 48). Pelos olhos e voz de Fayza, o poema nos convida à abertura do corpo: um corpo que pulsa, sente e que é, portanto, capaz de questionar e desenvolver uma compreensão mais profunda e crítica de si, dos outros e do mundo que habitamos.

A sensualidade das cenas, ainda que assombrosas, nos oferece um portal para entendermos que a ruptura da relação com a Terra – uma experiência dos escravizados/as desde os porões dos negreiros – manifesta-se também na relação de pertencimento do próprio corpo e dos processos de decisão sobre o destino e a finalidade de seu existir próprio no mundo. Os porões são os repositórios de “uma confusão de corpos e de mortos, uma confusão de línguas”, um espaço em que só o choro e o lamento serviam como forma de comunicação compreensível. O negreiro, símbolo exemplar da conquista colonial, representa a participação da pessoa escravizada no habitar colonial apenas como ser-objeto, desprovida de saberes, afetos, autonomia e pertencimento. Mas o negreiro não é o fim da história.

Se a ecopolítica dos porões produz seres de pertencimento ancestral fragmentados e até dilacerados, a memória ancestral guardada em Kalunga também permite que espreitemos através das brechas dos espaços e dos movimentos pela preservação da vida. E é ela, a memória, que pode produzir efeitos de reparação, recuperação, cura e ressignificação para todo um povo no percurso circular das águas. Neste sentido da circularidade, associo o movimento das águas (que é o da memória) à ideia de transfluência, como já ensinou Antônio Bispo dos Santos (2023), um conceito que desafia a linearidade imposta pela lógica e cultura eurocristãs colonialistas. Pela perspectiva linear, o curso da destruição desenhado pela colonialidade e, portanto, da escravidão, representa uma linha reta que segue seu destino em direção à escassez, à precariedade, à desesperança. O movimento da transfluência, que é o movimento de Kalunga invocado por Evaristo, revitaliza, retorna, transforma, recomeça. Assim explica o mestre Bispo:

A água não refluí, ela transfluí e, por transfluír, chega ao lugar de onde partiu, na circularidade. Ou seja, ela vai na correnteza, encontra outras águas, fortalece-se na correnteza, mas ao mesmo tempo evapora, percorre outro espaço, em forma de nuvem, e chove. A chuva vai para outros lados, mas também volta para as nascentes. As nascentes saem do Cerrado e vão confluindo. Confluindo e transfluindo, elas também evaporam e retornam em forma de chuva. Elas não vêm pelo mesmo percurso, caminho ou curso. Elas vêm na circularidade (Santos, 2023, p. 33).

Vê-se aqui uma aproximação entre o pensamento de Morrison e o do mestre Bispo: as águas, como um elemento crucial do nosso ecossistema, nos ensinam as lições da circularidade, das reinvenções e dos refazimentos, sempre percorrendo novos caminhos e inaugurando novos aprendizados<sup>3</sup>. Nas cosmologias afro-brasi-

---

3 Uso o termo refazimento também para me referir a um método de (re)criação artístico-literária afro-diaspórica a partir do qual se reinterpreta a história oficial e os seus arquivos, desafiando os silen-

leiras, as águas são reverenciadas como potência apaziguadora, capaz de recalibrar e reestabelecer o Axé de uma comunidade; as águas, em todos os seus múltiplos estados, integram a natureza do sagrado e das entidades ancestrais-míticas nas religiões de matriz africana; as águas guardam e geram os ciclos da vida e, também nelas, repousam os saberes ancestrais. Não é por acaso, portanto, que Evaristo evoca Fayza para nos falar da multiplicidade e dinamismo circular de Kalunga. O audiopoema nos revela que Fayza sabe da origem e significado de seu nome: “Em minha aldeia, aprendi que meu nome, em Swahili, significa ‘a que é vitoriosa’” (Evaristo, 2019). O sentido de vitória logo confunde Fayza porque, ela nos revela, sua curta vida teria sido abortada durante uma viagem em um tumbeiro. Seria, então, Fayza uma representação de uma vitória prematura e irreversivelmente interrompida? Porém, ancestral que é, Fayza logo se lembra de sua capacidade de transfluir que, como as águas, retornam para reclamar a vida, um outro modo de habitar o mundo: “Sigo entre os mortos não tão mortos, pois estão sempre a reclamar o tempo de vida. Há um desejo que nos recompõe. Há esperança, forças que me permitem insurgir das águas” (Evaristo, 2019).

O habitar ancestral, circular, espiralar, é um modo aquilombado de estar e ser no mundo e em relação com ele. É um modo direcionado para a renovação e recriação da vida em comum. O habitar ancestral também é impulsionado pelo sonho como prática íntima e compartilhada comunitariamente de “veiculação de afetos”; ou seja, um modo de afetar o mundo, nosso ecossistema mais íntimo, no sentido de cultivar uma consciência coletiva e “preservar nossa integridade, nossa ligação cósmica” (Krenak, 2020, p. 21). O relato de Fayza poderia, assim, ser interpretado também como um sonho que ela, no espaço-tempo da ancestralidade, compartilha conosco na tentativa de preservar a integridade de uma memória e uma conexão cósmica com um modo ancestral de habitar a Terra: o modo da (re)criação.

Imersa em Kalunga, Fayza contempla “corpos adoentados, mortos, rebeldes, que, em sofrimento, ensaiam insurgências, motins, desesperos adormecidos no fundo do mar” (Evaristo, 2019). A travessia nos negreiros nunca foi pacífica. Laurentino Gomes nos ensina que insurreições de escravizados durante a travessia no Atlântico “eram tão temidas que os capitães recebiam instruções drásticas a respeito de como preveni-las ou controlá-las” (2019, p. 284). Gomes aponta que em toda a história do tráfico foram registradas cerca de 600 revoltas lideradas pelos escravizados em alto-mar – dessas, apenas em 26 casos os cativos conseguiram controlar o navio e retornar a África (2019, p. 285). A mortandade nos negreiros se dava principalmente pelas condições profundamente insalubres dos porões onde os cativos eram mantidos e onde passavam a maior parte da viagem deitados e acorrentados como se estivessem em caixões (por isso, o termo “tumbeiro” se popularizou). Nos navios, as mulheres escravizadas eram mantidas separadas dos homens, em porões mais próximos à tripulação. Ali, elas estavam vulneráveis aos assédios e estupro contínuos de oficiais e marinheiros (Gomes, 2019, p. 288). Tra-

---

ciamentos impostos aos sujeitos negros. Como método de (re)criação e ressignificação, o refazimento propõe narrativas alternativas que destacam os afetos, os saberes, o agenciamento e todas as outras dimensões humanas e criativas dos povos negros escravizados. Desenvolvo considerações sobre tal conceito, em um outro ensaio, a partir de um estudo sobre o trabalho visual de Rosana Paulino, intitulado Assentamento(s) (Araújo, 2019).

go, ainda, à lembrança a decisão desesperada de tantas pessoas transportadas forçosamente nos negreiros que, ao lançar-se ao mar, desenhavam um gesto último de desobediência ao habitar colonial no mundo. Gomes explica que o número de suicídios era particularmente mais alto na fase inicial da viagem (2019, p. 284). Atirar-se ao mar era, para além do desespero, um gesto derradeiro de agenciamento na crença que as águas do mar haveriam de conduzir ao caminho do retorno à terra de origem ou ao acolhimento da alma no plano espiritual.

Nesta cena em que contemplamos, com Fayza, os corpos negros no fundo do mar, adentramos uma dimensão temporal e espacial que não se contém no tempo presente, mas que também não se desvincula dele. Aqui, o poema aviva sua relação com uma cosmovisão jeje-nagô onde não cabe a noção de um tempo finito e linear, uma vez que seu sistema simbólico gira em torno da restituição “que é um mecanismo de equilíbrio e harmonia”, como explica Muniz Sodré: “Pode ser descrito, portanto, como um eterno movimento coletivo de trocas – dar, receber, restituir – regido pelo princípio da reversibilidade, inclusive das coordenadas temporais” (2020, p. 189). Neste sentido, a cena poética funciona como um mecanismo de retorno ao tempo da ancestralidade que é espiralar e se renova na memória. A ideia do tempo espiralar, explorada por Martins (2021), nos ajuda a entender a cena da tragédia colonial de corpos afundados em Kalunga não como algo congelado no passado, mas como uma abertura existencial para que tomemos consciência da presença da história na composição de nosso ecossistema.

Essa noção do tempo espiralar, tão presente na composição de Evaristo, também é útil para compreender que a catástrofe ambiental que vivenciamos no agora está intrinsecamente ligada a um projeto colonial que sustentou séculos de expropriação territorial, exaustão dos recursos naturais, desterritorialização de povos inteiros, genocídio de corpos e saberes – tudo isto reatualizado no sistema capitalista neoliberal que promove o acúmulo de riquezas para poucos às custas da destruição desenfreada dos ecossistemas. Quando a atual Ministra da Igualdade Racial, Anielle Franco, fala em racismo ambiental associado à tragédia climática provocada pelas fortes chuvas no Rio de Janeiro em janeiro deste ano, ela se refere à desigualdade socioambiental que atinge as populações já precarizadas e vulnerabilizadas dentro das estruturas excludentes da sociedade, em sua grande maioria, comunidades de baixa renda formada por pessoas negras e indígenas (O que é racismo ambiental, 2024). Devido à precarização continuada e acumulada através dos séculos, tais populações vivenciam os efeitos do impacto climático de maneira desproporcionalmente trágica: estão mais expostas à poluição, desabamentos, alagamentos, desterramentos, falta de acesso à água e saneamento básico, dentre outras catástrofes. Como explica Tania Pacheco (2008), o racismo ambiental não se configura apenas através de ações que tenham predisposições racistas, mas, igualmente, através de ações (incluindo políticas públicas) que tenham impacto racial, não obstante a intenção que lhes tenha dado origem. Compreender criticamente as relações históricas da colonialidade e os impactos desproporcionais das tragédias socioambientais que ela promove é um passo crucial para construir estratégias e alternativas para um mundo sustentável para todos os seres.

## O ritmo das águas

Na composição de Evaristo, Fayza afirma: “Olho Kalunga e peço, respeitosa-mente, para os corpos que ficaram lançados lá embaixo, o dom de adivinhar o pas-sado e, assim, ficcionalizar o tempo de nossos antepassados. Kalunga guarda muito de nossa memória” (Evaristo, 2019). O pedido de Fayza é pela capacidade de (re) criação. Dos lamentos e lágrimas de dor guardados em Kalunga, nasceu o *blues*, nos ensina Fayza, uma forma de recriar(se) a partir da tragédia dos porões. Como gê-nero musical, o *blues* (assim como o samba) se caracteriza pelos temas da saudade, das separações, da solidão, cantados em refrões que invocam a participação comu-nitária na forma de chamado e resposta. Ao cantar o banzo compartilhado, o *blues* provoca um deslocamento da estagnação para a possibilidade de reelaboração e ressignificação. Assim, a circularidade revitaliza os sentidos, as vivências, os desti-nos. Na abundância de Kalunga, Fayza reconhece o desejo de se recompor, palavra que invoca a circularidade transformadora e gestora de vida. Neste momento, Fay-za nos lembra que, mesmo nos porões dos negreiros, o modo de habitar o mundo se fez pelo princípio criativo, transgressor e transformador das águas.

Corpo da Grande Mãe, Iemanjá, Kalunga insiste no “milagre da ressurreição”: dos saberes ancestrais (que se renovam e se reconfiguram nas brechas do sistema colonial), na arte, na música, no canto do *blues*, do samba, na ginga da capoeira, nas circularidades da ciranda, do coco de roda e das giras nos terreiros, na medicina das ervas, na ladainha e nos cânticos das rezadeiras, e em várias outras tecnologias aquilombadas da história. Esses elementos (e tantos outros) compõem os caminhos da criatividade, da sabedoria, da riqueza, da integridade e da soberania de um ha-bitar ancestral que não se rende ao assombro dos porões e não se deixa restringir pelas linhas retas da colonialidade.

Transformar a dor do assombro colonial em arte é um fenômeno característico dos povos colonizados das Américas. Longe de se constituir como alienação ou su-peração do luto, tal fenômeno sustenta processos complexos de reelaboração dos modos de habitar a Terra. Ao trazer o *blues* como símbolo dessa reelaboração, Fay-za se reconhece como portadora de uma “herança histórica dos que vivenciaram o mar como a porta do não retorno” (Evaristo, 2019). Uma vez que esse caminho linear se impõe como impossibilidade aos que foram arrancados de suas comuni-dades e trancafiados nos porões, a estratégia de vida se desenha pelos caminhos do reconhecimento, da (re)criação, da invenção, da transfluência – que são, também, os caminhos da arte e da imaginação. Se não podemos contemplar e sentir as pro-fundezas da fratura colonial que destrói os ecossistemas, não podemos imaginar e criar novos modos de habitar a Terra.

Em um mundo regido pela colonialidade das relações em todas as suas dimen-sões (econômicas, políticas, culturais, socioafetivas), a poética de Evaristo parece nos convocar a depositar o coração no ritmo das águas: Kalunga nos mostra a des-truição colonial, antropocêntrica, capitalista-neoliberal, mas também aponta para a possibilidade de recriação e justiça. Contemplar e sentir as águas, mantendo a abertura do corpo, pode nos guiar para um modo de habitar a Terra norteado pelo princípio da justiça ambiental no convés do navio-mundo. Como ressalta Ferdi-nand, ao construir um navio-mundo, erguido pelo “estabelecimento de um convés da justiça”, temos a chance de reconhecer outras cosmogonias e saberes ontoló-

gicos em uma pluralidade de mundos (2022, p. 258 - 259). No poema, Fayza nos alerta: “Se o comandante grita ‘Terra à vista!’, meus olhos da memória continuam escavando o fundo de Kalunga. Ali, se tropeça nos mortos. Mas há sempre o milagre da ressurreição” (Evaristo, 2019). Fayza não se mantém estagnada no exercício de contemplação das profundezas das águas.

Tropear nos mortos é também movimento das encruzilhadas que propicia novas direções e mantém o corpo alerta e sensível para o que pode ser (re)inventado. Se, por um lado, é verdade que alguns dos saberes ancestrais foram apagados pelo rastro de extermínio colonial, por outro lado, sabemos que muitos saberes foram restituídos pela criatividade dos povos negros e indígenas que seguem na transfluência e no refazimento de seus modos de habitar o mundo. As águas, assim, representam a própria ancestralidade e a circularidade de seus saberes, a sua insistência em refazer-se no vaivém das ondas que nunca cessam seus movimentos. No cosmograma bakongo (da linhagem nagô), Kalunga é a linha horizontal no centro do círculo que divide o mundo dos vivos e dos mortos, definindo o desenho das quatro etapas da vida: a concepção, o nascimento, o amadurecimento e a morte (Magalhães, 2018). Essa divisão de mundos representada por Kalunga não implica, contudo, em uma separação, mas um eixo a partir do qual tais mundos se relacionam e dialogam. Portanto, na cosmogonia nagô, olhar para os mortos e suas histórias não constitui uma ação de mera revisita ao passado ou ao que se perdeu nele. Contemplar os mortos, ainda que em um tropeço, significa uma oportunidade de entender a circularidade da vida, as consequências do passado no presente e as potencialidades para o futuro.

Em Águas de Kalunga, Evaristo usa uma palavra intensamente polissêmica. Kalunga é, ao mesmo tempo, o mar e sua imensidão; lugar de abundância e repositório de lágrimas ancestrais; denominação aos escravizados fugitivos, transgressores, quilombolas; termo usado para se referir aos negros como inferiores; termo para denominar entidades espirituais ligadas às águas.; linha divisória entre os mundos dos vivos e dos mortos. Já em navegação, “calunga” é um método de conversão de rumo, determinante da direção verdadeira para onde se quer ir. Assim, arrisco dizer que a eco-poética em Evaristo reside na encruzilhada da abundância de caminhos corporificada em (e por meio de) Kalunga.

A profecia Evaristiana ecoa nas vozes revolucionárias de outras mulheres negras que declararam um porvir de possibilidades de vida em contextos de morte, desumanização e profunda precariedade. Nessas vozes-mulheres podemos ouvir protestos e denúncias de violência que revelam uma consciência sobre o direito de existir em um mundo possível, justo e pleno para si mesmas e para os seus. Essa é a voz de Esperança Garcia, mãe e escravizada, que, em 1770, ousou denunciar, em carta endereçada ao governador da capitania do Piauí, a violência imposta a ela, aos seus filhos e companheiros na fazenda de algodão. Nos EUA, a voz de Sojourner Truth ecoou alto na Convenção pelos Direitos das Mulheres de Ohio em 1851, quando fez o famoso discurso “Ain’t I a woman?” (“Eu não sou uma mulher?”), desafiando a branquitude e sua prática excludente e predatória de mulheres negras no regime escravista. Também podemos ouvir a voz pioneira de Maria Firmina dos Reis que, ao publicar *Úrsula* em 1860, lançou o primeiro romance abolicionista de autoria feminina que caracteriza o projeto colonial esca-

vista como barbárie. Tal é a voz de Harriet Jacobs que publicou sua autobiografia em 1861 nos EUA, já como ex-escravizada, onde relata os abusos sexuais, físicos e psicológicos a que eram submetidas as mulheres negras escravizadas, separadas de seus filhos para que cuidassem dos filhos brancos da Casa Grande. E a voz de Carolina Maria de Jesus que, em seu *Quarto de Despejo*, desnudou a realidade dos favelados do final dos anos 50, denunciando a fome como a nova escravidão. Dessas vozes revolucionárias, podemos destilar orientações sobre como construir uma ecologia decolonial.

É possível pensar um habitar a Terra a partir do porão do navio para se criar uma ecologia-do-mundo, gerada pela estratégia criativa dos povos ancestrais colonizados, particularmente das mulheres, pois foram delas (e ainda o são) os corpos mais violentados pela colonialidade. Por isso, concluo este ensaio com a imagem final do texto de Evaristo em que Fayza, um dos tantos corpos afogados de nossos antepassados, insiste na contemplação das profundezas de Kalunga. Neste desfecho poético, junta-se a Fayza sua filha, ambas entidades de tempos ancestrais que seguem reconhecendo a continuidade colonial na degradação dos seres e da Terra e, ao mesmo tempo, reinventando modos aquilombados de habitar o mundo nas espirais do tempo. São elas as ancestrais-guardiãs da memória inscrita nas águas, cujo percurso insiste em nos trazer de volta a fluidez de nossa capacidade de (re) imaginar um mundo possível para todos os seres.

## Referências

ALVES, Miriam. **Maréia**. Rio de Janeiro: Malê, 2019.

ARAÚJO, Flávia Santos de. Rosana Paulino and the Art of Refazimento: Reconfigurations of the Black Female Body in the Land of Racial Democracy. **Brasiliana: Journal for Brazilian Studies**, v. 8, n. 1-2, p. 63-90, 2019. Disponível em: <https://tidsskrift.dk/bras/article/view/114869>. Acesso em: 27 fev. 2024.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

BRAND, Dionne. **A Map to the door of no return: notes to belonging**. Toronto: Vintage Canada, 2012.

CRUZ, Eliana Alves. **Água de barrela**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

CRUZ, Eliana Alves. **O crime do cais do Valongo**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

DANTICAT, Edwidge. **Breath, eyes, memory**. New York: Soho Press, 2015.

EVARISTO, Conceição. **Histórias de leves enganos e parecenças**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação**. Rio de Janeiro: Malê, 2021.

FERDINAND, Malcom. **Uma ecologia decolonial: pensar a partir do mundo caribenh**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

GOMES, Laurentino. **Escravidão – Volume 1: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares**. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GONÇALVES, Ana Maria. **Um defeito de cor**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

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

JACOBS, Harriet Ann. **Incidentes na vida de uma escrava**. São Paulo: Principis, 2021.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Ática, 2021.

JONES, Gayl. **Corregidora**. Boston: Beacon Press, 2019.

KRENAK, Ailton. **Futuro ancestral**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

LORDE, Audre. **Irmã outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LYNES, Katherine R. “a responsibility to something besides people”: African American reclamation ecopoetics. **African American Review**, v. 48, n. 1/2, p. 49–66, 2015. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/24589727>>. Acesso em: 2 fev. 2024.

MAGALHÃES, Paulo. **Saberes da Kalunga – pensando o mundo contemporâneo a partir da epistemologia bakongo**. Disponível em: <<https://www.edgardigital.ufba.br/?p=6464>>. Acesso em: 2 fev. 2024.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MORRISON, Toni. **Amada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

MORRISON, Toni. **Compaixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MORRISON, Toni. **Paraíso**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NATÁLIA, Livia. **Sobejos do mar**. Salvador: Caramurê, 2023.

**O que é racismo ambiental e de que forma ele impacta populações mais vulneráveis**. Secretaria de Comunicação Social. Disponível em: <<https://www.gov.br/secom/pt-br/fatos/brasil-contrafake/noticias/2023/3/o-que-e-racismo-ambiental-e-de-que-forma-impacta-populacoes-mais-vulneraveis>>. Acesso em: 26 jan. 2024.

PACHECO, Tânia. **Racismo Ambiental: expropriação do território e negação da cidadania. Justiça pelas águas: enfrentamento ao racismo ambiental**. Salvador: Superintendência de Recursos Hídricos, 2008.

PAINTER, Nell Irvin. **Sojourner Truth: a life, a symbol**. New York: W. W. Norton & Company, 1997.

PHILIP, M. Nourbese. **Zong!**. Middletown: Wesleyan, 2011.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RANGEL, Maria Cristina; GOMBERG, Estélio. A água no Candomblé: a relação homem-natureza e a geograficidade do espaço mítico. **Geoiंगा: Revista do Programa de Pós-Graduação em Geografia (PGE/UEM)**, v. 8, n. 1, p. 23–47, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.uem.br>>. Acesso em: 2 fev. 2024.

REIS, Maria Firmina dos. Úrsula. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo dos. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2023.

SODRÉ, Muniz. **Pensar nagô**. Petrópolis: Editora Vozes, 2017.

SOUZA, Elio Ferreira de. A “carta” da escrava Esperança Garcia do Piauí: uma narrativa precursora da literatura afro-brasileira. **Anais do XIV Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, Porto Alegre, vol. 29, 2021. Disponível em: [https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1455937376.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1455937376.pdf). Acesso em: 24 jan. 2024.

### **Referências audiovisuais**

EVARISTO, Conceição. Águas de Kalunga. [Podcast]. Produção do Museu de Arte do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<https://museudeartedorio.org.br/podcast/aguas-de-kalunga-por-conceicao-evaristo-1>>. Acesso em: 24 jan. 2024.

# **Challenging colonialities in Edwidge Danticat's *Claire of the Sea Light*<sup>4</sup>**

Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior  
Leila Assumpção Harris

## **Understanding the Coloniality of power**

The arrival of European colonizers in the lands occupied by several indigenous populations of Abya Yala in 1492 marked the beginning of a new economic world system based on the exploitation of Amerindians and, later, of black people trafficked from African territories. Semiotician Walter Mignolo (2001) has argued that the project of modernity is presented as a rhetoric of salvation, even though it hides coloniality, the logic of oppression and exploitation which persists to the present day, even after the end of colonialism. According to the Argentinian scholar, modernity goes hand in hand with capitalism: one does not exist without the other, both being two sides of the same coin. The colonial project which started with Christopher Columbus in the fifteenth century consisted of strict control of non-European populations on many levels – from economic to political authority, to gender and sexuality, not to mention the control of knowledge and subjectivity. From the onset, Europe was placed at the centre of the colonial rhetoric of salvation, designed to spread development and reason to the four corners of the Globe. Mainly from the sixteenth century onwards, racial discrimination, instrumental for the success of the colonial project, became an excuse to justify the dehumanisation and exploitation of colonised peoples in many parts of the globe.

The idea of race was invented based on the supposed rationality and cultural superiority of European settlers and led to the subordination of indigenous people, deemed inferior and degenerate beings who should aspire to emulate the progress of the advanced race so as to become civilised. These relations of domination constitute “the civilized logics of modernity” (Grosfoguel, p. 66) which revolved around the transatlantic slave trade, slavery, the plantation system, and indentured servitude, all of which being possible through the othering of non-Europeans, considered degenerate, lazy, dirty, and heathen. Thus, European colonisation of the Americas transformed or erased all existing epistemologies,

---

<sup>4</sup> The present article is part of ongoing postdoctoral research under the supervision of Professor Leila Harris, with the Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) of the Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

spiritualities and cosmogonies inasmuch as eurocentric narratives of modernity based themselves on linear time and progress. Pre-modern peoples, languages, rituals, and cultural systems, in turn, were considered backwards or too irrational to be taken seriously. Knowledge becomes, as Mignolo (2001) also points out, “part of the social reality that shall be improved, managed or domesticated” (p. 436). Modernity also presupposes rationality and the supreme power of Europe, which comes to represent the only culture located at the centre of this new world-system. All the rest is peripheral.

The contributions of Peruvian scholar Anibal Quijano (1930-2018) to the development of the idea of the decolonial turn and the assertion of an epistemology written by Latin American intellectuals about their own social and political realities were essential. Founder of the M/C or Modernity/Coloniality group, whose members also included Enrique Dussel, Ramón Grosfoguel, Arturo Escobar, Walter Mignolo, Nelson Maldonado-Torres, and Catherine Walsh, Quijano was responsible for the development of decolonial thinking as a direct response to the anti-colonial struggles in former colonised countries and to postcolonial theories which followed decades later. Quijano’s concept of coloniality of power linking race, labour and epistemology is crucial for a deeper understanding of the proposed literary analysis of this chapter. To him (2000b), “the model of power that is globally hegemonic today presupposes an element of coloniality”. The power of the coloniser in what came to be later known as the Americas was exerted via relations of domination, all starting with the presupposition that the European *conquistadors* had a natural right to conquer whereas Indians, blacks and *mestizos*, classified as lacking humanity and being closer to animals than to human beings, needed to be tamed and controlled. The Peruvian intellectual comments that

Social relations founded on the category of race produced new historical social identities in America – Indians, blacks, and mestizos – and redefined others. Terms such as Spanish and Portuguese, and much later European, which until then indicated only geographic origin or country of origin, acquired from then on, a racial connotation in reference to the new identities. Insofar as the social relations that were being configured were relations of domination, such identities were considered constitutive of the hierarchies, places, and corresponding social roles, and consequently of the model of colonial domination that was being imposed. In other words, race and racial identity were established as instruments of basic social classification (Quijano, 2000b, p. 534).

Following Quijano’s argument, when the new global model of the control of work was established, world capitalism emerged, dictating a completely different form of organising societies and assigning social roles based on the alleged inferiority of peoples from certain races. Needless to say, this innovative way of organising the geopolitical spaces and the populations living in them turned race into a paramount factor for the distribution of labor and wealth. Whereas whiteness was associated with paid labour, the blackness of Africans was linked to slavery and the indianness of the Tainos, Kalinagos, Igneri, Tequestas and other populations with servitude. As Quijano explains:

[...] a systematic racial division of labor was imposed. In the Hispanic region, the Crown of Castilla decided early on to end the enslavement of the Indians in order to prevent their total extermination. They were instead confined to serfdom. For those that lived in communities, the ancient practice of reciprocity – the exchange of labor force and labor without a market – was allowed as a way of reproducing its labor force as serfs. In some cases, the Indian nobility, a reduced minority, was exempted from serfdom and received special treatment owing to their roles as intermediaries with the dominant race. They were also permitted to participate in some of the activities of the non noble Spanish. However, blacks were reduced to slavery (Quijano, 2000b, p. 536).

Quijano's coloniality of power, therefore, is a global model of dominance based on the control of labour of the non-civilized races, its resources and products, in order to feed and satisfy the needs of the European capitalist machine. Colonial power asserted its authority through a sustained ideology of inferiority of colonised peoples, who assumed a new identity, one of non-beings, i.e., inferior races incapable of autonomous governance or knowledge production. "In other words, the model of power based on coloniality also involved a cognitive model, a new perspective of knowledge within which non-Europe was the past, and because of that inferior, if not always primitive" (Quijano, 2000b, p. 552). The main consequence of the doctrine of racial inferiority is the association of colonized bodies with irrationality because of their proximity to nature. Yellow, black and racialized bodies were considered not only docile and dominable but also exploitable as they lacked a discerning mind and a capacity to fight back against the system.

### **Maria Lugones' Coloniality of gender**

Among the Latin American scholars who took Quijano's idea of the coloniality of power a step further, adjusting it to include not only race but also gender as a social construct, is Argentinian philosopher Maria Lugones (1944-2020). In her article "Heterosexualism and the Colonial/ Modern Gender System" (2007), Lugones argues that colonialism altered not only the indigenous perception of self in relation to the white colonisers, but also introduced the notion of gender as binary, following a European perspective. The man/woman categories were, in this way, forced upon the colonised and enabled the creation of a hierarchy, in many cases non-existent before the arrival of the first settlers. Therefore, gender became the second most perfect tool for domination inasmuch as it deprived all indigenous people of their humanity, especially native women, who were even more inferiorised than their male counterparts. Indigenous and African women were thus defined not in relation to white men, with whom they shared absolutely no proximity, but to men of colour – be they indigenous, yellow or black. In this way, colonised women were doubly oppressed as their bodies lacked the whiteness and all the qualities of purity, grace and self-sacrifice which proclaimed European women angels in the house.

To make matters worse, the physical strength and so-called lasciviousness of black women trafficked from Africa turned them into sexual and reproductive ma-

chines, alongside the idea of beasts of burden fit for hard work like no other. Once brutality was established as a form of coercion and social control which enabled the success of the plantation system, the rape of native women, be it for procreation or sexual pleasure, became a norm in colonized countries. Lugones calls our attention to an understanding that gender itself is also a colonial introduction, albeit a very violent one, consistently used from the sixteenth to the present century with a view to destroying peoples, cosmologies, and communities as the building ground of the “civilised” West:

Quijano appears to take for granted that the dispute over control of sex is a dispute among men, about men’s control of resources which are thought to be female. Men do not seem understood as the resources in sexual encounters. Women are not thought to be disputing for control over sexual access. The differences are thought of in terms of how society reads reproductive biology (Lugones, 2007, p. 194).

Lugones, supported by the ideas of Native-American literary critic Paula Gunn Allen and Nigerian sociologist Oyèrónke Oyewùmí, argues that sexual dimorphism, or the notion of a gender binary in which the male is seen as rational/ public/ superior and the female is considered subjective/ private/ inferior, was not a reality in all tribal societies. Some communities in Africa and North America prior to European conquest did not differentiate men and women according to the presence of a penis or a womb, or the capacity for reproduction. Not only that, Lugones brings Oyewùmí’s study to the foreground as she argues that some African communities were matriarchal instead of patriarchal and adopted female tribal leadership, giving voice and decision-making powers to women, powers which were much more based on seniority than gender. In the case of Gunn Allen’s research highlighted by Lugones, some Native-American societies were gynocratic, had a complementary social structure, with an internal female chief and an external male chief. They also recognized more than two genders and even naturalised intersexed people. Both Oyewùmí and Gunn Allen’s research proved that the validity of patriarchy as a transcultural category could not be sustained as it was a Western imposition or, rather, an invention in that case. The Argentinian philosopher goes on to show that gender is antecedent to the biological traits and, just like race, it is socially constructed. It is clear therefore that Lugones complexifies Quijano’s argument by saying that the naturalisation of gender differences is another product of Western thinking, and as such, “served and continues to serve global, Eurocentred, capitalist domination/exploitation” (Lugones, 2007, p. 196). She suggests that the category woman only applied to white bourgeois women, seen as fragile and weak. “Sexual purity and passivity are crucial characteristics of the white bourgeois females who reproduce the class and the colonial and racial standing of bourgeois, white men” (Lugones, 2007, p. 206). On the other hand, non-white colonised women became their subordinates exactly because they lacked femininity and docility, being more beasts than humans:

They were also understood to be animals in a sense that went further than the identification of white women with nature, infants, and small animals. They were understood as animals in the deep sense of “without gender,” sexually marked as female, but without the characteristics of femininity. Women racialized as inferior were turned from animals into various modified versions of “women” as it fit the processes of global, Eurocentered capitalism. Thus, heterosexual rape of Indian or African slave women coexisted with concubinage, as well as with the imposition of the heterosexual understanding of gender relations among the colonized – when and as it suited global, Eurocentered capitalism, and heterosexual domination of white women (Lugones, 2007, pp. 202-203).

Lugones sees gender in a wider sense than Anibal Quijano; her argument encompasses the reduction of colonized female bodies to animals, forced to work in plantations to the same degree as a black man and also inside the master’s house, as a nanny, a wet nurse or as a concubine, jezebel or sex object to her master. It is exactly this type of role that Edwidge Danticat’s novel *Claire of the Sea Light* (2013) will deal with in a very critical way. The female characters who are the object of our literary analysis will refuse to acquiesce to the role of commodities and of sex slaves to their signors.

### **Edwidge Danticat’s *Claire of the sea light* (2013): a challenge to colonialities**

Born in Port-au-Prince, Haiti, in 1964 and living in the U.S.A since the age of twelve, Edwidge Danticat is one of the most respected voices in the literary production of Haitian diaspora in the present days, with a long and prolific career. Her *oeuvre* is well-known for denouncing the deleterious effects of the Imperial Conquest in the Americas, mostly in present-day Haiti, which was once part of the territory of Hispaniola, where Columbus set foot in 1492, an area now corresponding to Haiti and the Dominican Republic. Danticat became famous for her *debut* novel *Breath Eyes Memory* (1994), nominated for the Oprah Book Club selection, and for her collection of short stories *Krik? Krka!* (1996), a National Book Award Finalist. It is impossible to disregard the powerful fictional accounts of the Parsley massacre in her *The Farming of Bones* (1998), winner of the American Book Award for Fiction, and the family memoir *Brother I’m Dying* (2007), a very poignant depiction of the ills of the political persecution of Haitians during the Duvalier dictatorship. It was named a Top 10 African-American Non-fiction book by *Booklist* in 2008.

*Claire of the Sea Light* (2013) offers another example of the writer’s political commitment and features an attempt to remedy the injustices made against her country’s people. The novel is a fictional account of life in a seaside village in the aftermath of the devastating Haitian earthquake of 2010. In an interview to *Guerinica* magazine, Danticat stated that “At some point in the writing, even before the earthquake happened, this place I was writing about became a town on the verge of disaster.” In all of Danticat’s works we notice a clear concern regarding Haiti and its people – from criticising the disappearance of political enemies of the Duvalier regime to condemning the catastrophic political US interventions and

the inhumane treatment of refugees in her adopted country. A defender of human and refugee rights, Danticat symbolises a young literary voice who speaks of the ills of the neoliberal democracies which attempt to silence people like herself and her parents, who emigrated to the United States in the late 1960s to avoid persecution and death.

Although the plot of the novel revolves around multiple stories of distinct characters, all residing in the same coastal town of Ville Rose, it is centered upon the plight of the protagonist, Claire, whose mother dies on the very same day of the daughter's birth. Among the subplots are the stories of the descendants of French colonists, the Ardins, Max Senior and Max Junior, who reside in an opulent mansion by the sea whereas their servants, alongside most of the citizens of Ville Rose, fight against all odds in violent and perilous *Cité Pendue*, or Hanging City, an allusion to its dwellings occupying the slopes of the shanty town. Both father and son get involved with local women below them in social rank, exploiting them emotionally, physically and sexually. Whereas the voluntary teacher Louise George works for Monsieur Ardin, the owner and headmaster of École Ardin, the elite school of Ville Rose, Flore Voltaire is a domestic servant for the Ardins' residence, and ends up being raped by Max Ardin Junior. The female characters, however, are far from one-dimensional.

Louise George is doubly exploited as a Creole-speaking woman whose body and labor is used by her boss in very asymmetrical power relations. While he owns École Ardin and runs it with an iron fist, she works for him as a teacher of French and has been his lover ever since she was an assistant teacher. Working for Max Ardin Senior as a teacher of French to creole-speaking students means that Louise is made to follow the curriculum of a traditional coloniser's school, giving French evening classes to poor people of her community. The imposition of French as the language of the colonisers is a centuries-old attempt to erase the culture and language of the indigenous population. However, Louise's pedagogical practices include oral storytelling and folk tales to make students interested in coming to her classes, while simultaneously encouraging them to find a purpose in furthering their education. Even though she attempts to bring students' one culture to her classes, she notices one particular student is dismissive, disinterested, and violent towards a little girl, Claire. Willing to defend the girl from being bullied, Louise loses her temper one day and slaps the boy, which causes the headmaster to call for an urgent meeting with the boy's mum. When confronted with the mother about her punitive attitude towards her child in the classroom, Louise is slapped back on the face by the boy's mother. The silence of her lover and headmaster Max Senior, who allows the violence to occur and does nothing to defend Louise, prompts her to leave both Max Senior and the job, opening new doors to a crucial career turn.

Louise, who has always dreamed of being a journalist, or broadcaster, is invited to host a polemic radio show of Ville Rose called *Di Mwen*, or Tell Me, where guests are invited to denounce ills inflicted on them by the local inhabitants. Triggered by the quarrel with her former lover and boss, Louise George invites Flore Voltaire to the radio program in order to denounce the sexual assault she suffered, perpetrated by Max Ardin Junior, ten years before. The reader soon learns that the second-generation heir of a train of successful entrepreneurs dat-

ing back to the colonial times entered Flore's bedroom in the still of the night to rape her, exercising the ancient right of the slave owner to deflower the female slaves of his cotton or sugar plantation, known as '*droit du seigneur*', as his own father names it. Max Senior not only knew about the rape committed by his son but also attempted to cover it up. The young girl-servant Flore was offered thousands of dollars while Max Junior was sent to Miami so as to spare the Ardins of the shame of polluting the family's name with an heir born out of the womb of a half-caste Creole-speaking woman.

"Tell me, Flore Voltaire, we are ready for your story" (Danticat, 2013, p. 123). With these words, Louise George opens the radio show, an important space for the underprivileged of Ville Rose who, like Flore, would probably have no other chance to be heard and seen. Knowing the police does not favour colored women in the investigation of rape cases, and employ inefficient methods of investigation, Flore trusts the radio show will do what the justice system failed to do ten years before. The reason she accepts Louise's invitation is her willingness to publicly disclose not only the rape she suffered as a young teenager but also to name the perpetrator. The narrator goes back to the terrible day:

There was a hailstorm the night Max Ardin, Jr., came to Flore Voltaire's bed. The ice balls, tiny at first, were pounding the roof of the first-floor room attached to the kitchen. It was a narrow room, the smallest one in Max Senior's house, perhaps built for someone who was spending the night but not staying for long, as Flore and her aunt, the previous maid, had (Danticat, 2013, p. 127).

There are numerous social implications in the excerpt above. The first has to do with the class disparities and social abyss between Max Ardin Junior and Flore, employer and employee. Whereas the former, a natural heir of the elite French colonizers, resides in a mansion, the latter, a mere servant, is bound to a tiny room adjoined to the kitchen of the Ardin's mansion. The description reminds us of the colonial era, when plantation owners occupied the main house and the enslaved people the slave quarters. Present-day Haiti seems to still reflect the days of colonialism and Max Junior's mansion functions as a microcosm of the outside world, divided by haves and have-nots. The dwelling Flore occupies, a tiny room attached to the kitchen, is just like an appendage to the main residence, bringing to mind a mental picture of the colonial era. On the one hand was the main house, occupied by the plantation owner and his family; on the other, the slave quarters at the back, where the enslaved population struggled to survive in extremely dire conditions.

The persistence of a similar social strata suggests what Quijano called the coloniality of power — the permanence of the same class division between the affluent elite and the extremely miserable population even with the demise of the colonial era. The coloniality of power and gender come into play: it is the combination of race, class and gender that determines Max Ardin Junior and Flore Voltaire's position in the social ladder, making social status mobility impossible. The Ardins, members of a French-speaking elite who have been the owners of that land, its resources and products since the onset of colonialism, occupy the top position in Haitian society and have been reaping the fruits of modernity thanks to the hard

labour of the Creole-speaking portion of the population. The mixed race, in turn, inherited their low social rank due to the fact that their ancestors, trafficked from Africa after having been classified as less than humans by the Europeans, were fit to hard labour as hands of Hispaniola plantations. This essential part of the social and economic scheme of colonialism remains intact as it transformed slaves into unskilled workers, just as the maid Flore. She remains barely a citizen still located on the margins of society. Even after achieving independence from France in 1802, present-day Haiti still mirrors the social organisation of the former colony.

The second implication is a gendered one and involves the proletarianisation of female work. Even after the abolition of slavery, and of Haitian independence, domestic work still remains a female activity, carried out by black women and women of colour. The traces of the colonial slave quarters are visible in the domestic servant's little room, barely enough for a person to sleep overnight. It is soon disclosed that Flore Voltaire's own aunt had served the Ardin family in the past, living in the same lodgings as a domestic worker until old age, when she was discarded as she had become unfit for service. Little Flore, barely a young girl then, was assigned the same role of domestic servant as her aunt, together with all there is to the job. Little did she know that, apart from providing caretaking services, doing the washing, cleaning, and cooking for their masters, Flore would also be expected to have sex with her son's boss. The passage where Max Junior rapes her is an indication of the naturalness with which he had easy access to her room and body:

It was not the first time he'd been in her room. It was his father's house, after all. Those times, he would come to ask her where something was, or to put something together, a sandwich or some tea, for him or his father. But that night, she sensed, was different. (...) He said nothing. She closed her eyes and tried to pretend he wasn't there. Then she opened her eyes again and looked around, her gaze settling on the flashlight illuminating his blank, vacant face. Underneath his shave coat, he was naked. (...) She was too frightened. (...) He was heavy, twice the size of most nineteen year-olds (Danticat, 2013, p. 128).

Female subalternisation and the obligation to serve the masters, day and night figures as a natural consequence of the colonial heritage. The easy access to the female servant's dormitory is directly linked to the issue of sexual initiation, commonly materialised in the colonial era when the son sought to have sex with slaves with the approval of the slaveholder. His right to sexually abuse the female slaves was part and parcel of the role he played as the owner of trafficked Africans. The privilege of abusing women and getting away with it passes, therefore, from one generation to the other, a fact explained by Max Senior when he states that "Sleeping with the house servant was not an uncommon rite of passage for young men in houses like his. "Droit du seigneur," his own father had called it." (Danticat, 2013, p. 141)

The theme of sexual abuse present in *Claire of the Sea Light* is recurrent in the literary tradition of the slave narratives. The predatory nature of the masters' behaviours towards his bondswoman is usually at the forefront of the plot, espe-

cially in those narratives authored by women, as it is the case of Harriet Jacobs' *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1861). This autobiography depicts in graphic detail the sexual advances of the master Dr Flint towards his slave Linda, such as unannounced late-night visits to the bedroom. Interestingly enough, Max Ardin Junior also employs strategies to gain access to his maid's room without seeming suspicious. Instead of barging through the door unannounced, Max Junior brings her fashion magazines and scatters them around the house since he knows of her interest in the topic:

At first she thought he'd come for the magazine, so she quickly handed it to him, ashamed of her stargazing at long hair and made-up faces. He took the magazine from her without saying a word — not even hello — and he left. She pulled the door closed behind her, turning the small lock. It was not the first time he'd been in her room. It was his father's house, after all. Those times, he would come to ask her where something was, or to put something together, a sandwich or some tea, for him or his father. But that night, she sensed, was different" (Danticat, 2013, pp. 126-127).

It becomes evident that, even though a lock has been placed at the door, it is nothing but an illusion, an insufficient and ineffective barrier to protect the prey from the predator. "The lock was no use. The door, it seemed, was made to be opened easily." (p. 128) In this incident reminiscent of the colonial era, when the master could easily enter the slave quarters and violate the body of his slave women, the coloured woman's body lies in an adjoining room as if waiting to be taken by her master's son. The mentioning of late-night unpaid work functions as a call to the unjust and cruel exploitation of female domestic labour in a routine of endless working hours which are only half accounted for. The real intentions of Max Junior towards Flore are not fashion magazines or a serving of tea with a sandwich but, rather, sex. Although she has no shackles around her feet, the maid is perpetually bound to the Ardins due to the system of domination, or the coloniality of power, i.e., economic mechanisms that keep Flore tied to the capitalist system and, consequently, make it impossible for her to rid herself of the situation of total subservience she finds herself in. When questioned why she kept working for the family after the rape, Flore states "I could not lose my job. (...) "I am — was — paying, (...) the rent for my mother's house" (p. 133).

The power asymmetries and class disparities are very clearly shown in Danticat's novel. On the one hand, a white master, descendant from the French settlers, who leads an idle life without any need to work at all because of the riches bequeathed upon him by his well-off father and the colonial ancestors before him. After all, exploitation has run in the family for centuries. On the other, a mixed-race maid, of working-class background, who inherited the quality-of-non-being of a beast of burden, lesser than human, from the slaves before her. Flore needs the meagre earnings and the precarious lodgings the Ardins provide her in order to pay for rent. How can a black or indigenous person who has lagged behind in schooling opportunities because s/he had to work from the most tender age aspire to the same kind of lifestyle of one who was born on top of the social ladder? Flore is not considered dignified enough to live satisfactorily, marry a man above

her rank or bear him a son because the resulting effect would be a mixed-race child. In other words, her body is lacking the features of a superior race, of European refinement and female delicacy. She is poor, dark-skinned and working class- all contributing to turn her into an anomalous thing, who according to Lugones, cannot even be deemed a woman. In other words, Quijano's coloniality of power and Lugones' coloniality of gender help explain the trajectory of Flore. The social organization and the institutions of the former colonies are reproduced in the social hierarchies that are still prevalent today – a system of domination which can be summarised as follows: some have the capital and exploit whereas the majority constitute the labour force and are exploited. If the person is a woman, she is going to be doubly subjugated because her body will be considered ready to be consumed.

The narrative progresses and Flore Voltaire's plight reaches a turning point when she tells Louise and the whole village who listen to the radio show a secret never shared before – the outcome of the night when she was raped by Max Ardin Junior. "Go on, tell me." Louise moved even closer now, their cheeks almost touching. "Tell me what happened next," – she urged. "I became pregnant with his baby" – Flore continued in a steely voice that had long replaced the girlish voice she'd once had, the sound of which she could no longer remember" (Danticat, 2013, p. 132). Although the shackles and the whipping so commonly used as methods to control and punish slaves in the colonial times are no longer used, Flore continues to be a victim of the modern/capitalist system, the coloniality of power and, more specifically, she suffers the dire consequences of the coloniality of gender. Her body is a violated one, with no license to exist in the world. When Max Senior is told about her rape and pregnancy, Flore is made to leave the Ardin residence and is bribed with hush money to keep the situation away from the public of Ville Rose. Max Junior is not punished for the crime he committed because nobody would believe a woman, especially a maid who accused her boss of rape, as she herself comments "Tell me, how many people in my situation get justice?" (Danticat, 2013, p. 133). When she breaks the news to Max Senior, "He said he couldn't know that this was his son's child. Then he gave me two thousand American dollars from him and his wife, to disappear, to go away" (Danticat, 2013, p. 135). What Flore does with the money is something which will be revealed by her to the radio show audience:

I took that money and I did leave. (...) I went to Port-au-Prince to live with one of my mother's cousins, and while waiting for my son to be born, I started a business.

What kind of business did you start? – Louise asked.

A beauty parlor, (...) Even in their misery (...) our women try to be beautiful (Danticat, 2013, pp. 135-136).

Contrary to the orders she received from her boss when he heard of the news and outcome of the rape, Flore does not disappear forever. She moves to her aunt's house in Port-au-Prince, carries on with her pregnancy and names the

baby Pamaxime Voltaire, whom she loves profoundly. The prefix *pas* in French means negation so the combination of the prefix *Pa* with the father's given name implies that the baby is not Maxime, or even, not Maxime's son. Moreover, the boy does not carry the father's surname: his full name is Pamaxime Voltaire. By refusing to name her baby after the father, Flore is consciously attempting to eliminate the colonial legacy of the surname Ardin, a legacy of abuse and exploitation. The character uses the two thousand dollars she receives from the Ardins to break the cycle of financial dependence on and obedience to her former employers. On the road to her professional development and autonomy, Flore opens her own business, a beauty parlour, a unique opportunity to stop the cycle of economic subservience and mind control, since:

Beauty had always fascinated Flore. She found it as resilient as *wozo*, the colorful weeds and wildflowers that grew, despite being regularly trampled, in the muck beside rivers and back roads. She liked to see women perfectly coiffed and garbed in elegant- looking, even if cheap, dresses. She believed that even the poorest and unhappiest of women could fight heartache with beauty, with bright or muted kerchiefs, head wraps, or hats, relaxed or braided hair, wigs, and talcum-powdered necks (Danticat, 2013, p. 135).

Therefore, her business has a social function, i.e., to improve black women's self-esteem by making them pretty and attractive, even in their poverty. Flore's willingness to transform and empower women from her own community can be aligned with the slogan Black is Beautiful, a cultural movement in the United States during the 1960s which aimed at eliminating the belief that the physical characteristics of blacks – the afro hair, the thick lips, and broad nose – were inherently negative and turned them into ugly people. The success of the beauty salon is proof of the power of turning a stereotype which was used during colonialism to justify racial inferiority into a powerful tool of self-love and social transformation.

"The beauty parlor grew fast." Flore was catching her stride now, stammering and hesitating less. "We made a lot of women beautiful" – she said.

"And you?" – Louise asked. "How were you changed?"

"Well, I'm still here" – Flore said, relieved that the program seemed to be drawing to a close. "Nou la." (Danticat, 2013, p. 136).

Flore opens up space in her beauty salon not only for an external but also for an inner transformation of black women's self-image. By taking care of their hair and looks, she helps her black sisters restore their joy and self-esteem, overcome their grief and resignify their suffering. She is a tool through which the black women of her community can see their value and importance in the world and continue to exist by spreading their love and reinforcing their physical beauty to the people around them. *Nou la* is a creole expression meaning "We are here" and reinforces the capacity of resilience for black women in the face of adversity. When asked by Louise why she had come to the radio show, Flore states that it was a survival strat-

egy in case the Ardins' attempt to take her son away from her. Her final words on the radio show express the transformation the character has been through: "They will never see us again. I am here to tell them to never look for us again, because they will never find us. Even when I am dead and my son is a grown man, I will be sure they never find him. He will have a different name. He will be a different kind of man" (Danticat, 2013, p. 137).

Therefore, Flore Voltaire comes public on the radio show hosted by Louise George in order to share with the people of Ville Rose the rape and the blackmail from the Ardins, expressing her wish to do justice and put an end to a history of shame and silence. By naming the perpetrator and detailing the rape, Flore gets reparation and public justice, as well as finds a way to protect her son from the Ardins, expressing her desire to educate the boy away from them so as to turn him into a much more decent and dignified man than his father and grandfather. She has turned the hush money received from Max Ardin Senior into something powerful, her own business, in order to demonstrate "I am here". She did not disappear from their lives as she had been ordered to. She has found her own voice and will not be subjected to perpetual subservience to her boss, his son or anyone who wants her to be invisible and silent. From now on, Flore will lead her life along with her son the way she wants, enjoying her financial independence and the self-worth the Ardins thought they had erased from her.

### **Final remarks**

When we analyse Edwidge Danticat's fictional account of Ville Rose and its inhabitants, and the tapestry of individual stories that interconnect in her novel *Claire of the Sea Light*, it is possible to notice how the political actions performed by the female characters Flore and Louise George dismantle the coloniality of power and of gender.

The subalternisation of Louise George is sexual and professional, having been abused for years by her lover and employee. Even though the slap on the face she gets is not from Max Senior himself, his failure to defend and protect her makes Louise quit both her job and the relationship. The radio show she begins to host is an attempt to make voiceless people like herself find a space in which to express their indignity towards the system. Colonialism is over, but the technologies of subjectification of the former colonized peoples are still here, very much alive, through unequal systems of power such as labour and gender exploitation and the imposition of an elite model of education which erases pre-existing cultures and languages.

The mixed-race maid Flore Voltaire, in turn, is victimised by interconnected factors such as class, race and gender oppressions. She is caught amidst various controls of authority, labour relations, gender and sexuality, all derived from modernity and coloniality, which still remain ubiquitous. Being considered inhuman on European terms, and, as such, constituted by a series of absences (not white, not affluent, not European), she is seen as a resource — both laboral and sexual — thus liable to a series of abuses. Those who exert control over her, especially the boss and the abuser, take for granted that she is capable of rationality and resistance.

Nonetheless, that is exactly what we see in both Louise and Flore — a degree of rationality to the point of scheming against the oppressor and waiting for the best moment in which to transgress and resist the model of state and patriarchal dominance. These women's truth is not bought; their voices are not to be stifled. Their decision to articulate oppression via the microphone of a radio show, to name the oppressors for the whole village to listen to, represents, as Lugones puts it, a coalition towards change and fighting back. Both Louise and Flore found themselves occupying a subaltern position during part of their lives, but they were able to work together towards articulating their discontent and, as such, define the way they want to lead their lives from now on. As Lugones (2010) states,

One does not resist the coloniality of gender alone. One resists it from within in a way of understanding the world and living in it that is shared and that can understand one's actions, thus providing recognition. Communities, rather than individuals, enable the doing; one does with someone else, not in individualist isolation (Lugones, 2010, p. 754).

Edwidge Danticat wrote an essay published in 1996 in *The Caribbean Writer* about her grandmother, a resilient woman who believed that "if a life is lost, then another one springs up replanted somewhere else, the next life even stronger than the last. She believed that no one really dies as long as someone remembers, someone who will acknowledge that this person had in spite of everything been here. We are part of an endless circle, the daughters of Anacaona. We have stumbled, but have not fallen. Every once in a while, we must scream this as far as the wind can carry our voices: We are ugly, but we are here! And here to stay" (Danticat, 1996, p. 2).

## References

BIDASECA, Karina. «Los peregrinajes de los feminismos de color en el pensamiento de María Lugones». **Revista Estudos Feministas**. Vol. 22, No. 3, septiembre-diciembre, 2014, pp. 953-964.

CONNELL, R. “The Sociology of Gender in Southern Perspective”. **Current Sociology**, 62 (4), pp. 550-567.

DANTICAT, Edwidge. **Claire of the Sea Light**. New York: Albert Knopf, 2013.

DANTICAT, Edwidge. Interview to **Guernica Magazine** on September 3rd 2013. Available at <https://www.guernicamag.com/the-art-of-not-belonging/> Accessed on: November 30th 2023.

DANTICAT, Edwidge. We are ugly, but we are here. Essay for **The Caribbean Writer**, 2016. Available at <https://mamapress.files.wordpress.com/2010/02/we-are-ugly-but-we-are-here.pdf>. Accessed on: 20th July 2023.

GROSGOUEL, Ramón. “Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada,” 2016. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson. (Orgs.) **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Autêntica, 2018.

LUGONES, Maria. “Heterosexualism and the Colonial/Modern Gender System”. **Hypatia**, v. 22, n.1, Winter 2007, pp. 186-209.

LUGONES, Maria. “The coloniality of gender”. **Worlds & Knowledges Otherwise**. Spring 2008. Available at [https://globalstudies.trinity.duke.edu/sites/globalstudies.trinity.duke.edu/files/file-attachments/v2d2\\_Lugones.pdf](https://globalstudies.trinity.duke.edu/sites/globalstudies.trinity.duke.edu/files/file-attachments/v2d2_Lugones.pdf) Accessed on: August 1st 2023.

LUGONES, Maria. “Toward a decolonial feminism”. **Hypatia**, v. 25, n. 4, FALL 2010, pp. 742-759.

MIGNOLO, Walter D. “Coloniality of power and de-colonial thinking.” **Cultural Studies**, v. 21, n. 23, March/May 2007, pp. 155-167.

MIGNOLO, Walter D. “Coloniality of Power and Subalternity”. Rodriguez, Ileana Yamileth (ed) **The Latin American Subaltern Studies Reader**. California: Duke University Press, 2001, pp. 424-444.

QUIJANO, A. (2000a). "Coloniality of Power, Eurocentrism and Latin America". **Nepantla**, v. 1, n. 3, California: Duke University Press, 2000, pp. 533-580.

QUIJANO, A. (2000b). "Colonialidad del poder y clasificación social". **Journal of World System Research**, v.1, n. 3, pp. 342-388.

QUIJANO, A. "Colonialidad, modernidad/racionalidad" *Peru Indígena*, v.13., n. 29, 1991, pp.11-29. In: «Colonialidad del poder, globalización y democracia. **Revista de Ciencias Sociales de La Universidad Autónoma de Nuevo León**, Año 4, Números 7 y 8, Septiembre 2001- Abril 2002.

**EIXO II:**  
*Literatura e Imagem*

# **Que registro de mim a câmera capturou? (reflexões sobre um poema-fotografia de Margaret Atwood)**

Genilda Alves de Azerêdo

A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: 'Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem esse aspecto' (Sontag, 2004, p. 33).

## **Introdução**

O diálogo da literatura com as outras artes constitui uma dinâmica ao longo dos tempos, materializada sob vários prismas. Há o caso dos poetas como William Blake, pré-romântico inglês do século XVIII, que também era artista plástico e criava iluminuras para seus poemas. Mas dentro do próprio contexto literário, escritores e poetas sempre evocaram a imagem e a musicalidade em linguagem verbal. Com efeito, Ezra Pound (1997, p. 41) cunhou os termos fanopeia e melopeia para denominar, respectivamente, as propriedades imagéticas e musicais da linguagem poética. A tradição poética japonesa dos haicais e a poesia imagista, em contexto estadunidense, exploraram, de modo substancial, o caráter plástico da poesia. No Brasil, a poesia concreta também primava pela relevância do ícone. Além disso, são inúmeros os poemas, na tradição poética, construídos a partir do diálogo com a pintura e a fotografia. Em contexto brasileiro, temos os “retratos”<sup>5</sup> de Cecília Meireles, dos quais, este talvez seja o mais famoso:

### *Retrato*

Eu não tinha este rosto de hoje,  
assim calmo, assim triste, assim magro,  
nem estes olhos tão vazios,  
nem o lábio amargo.

---

5 Além desse, há mais dois poemas de Cecília intitulados “Retrato”.

Eu não tinha estas mãos sem força,  
tão paradas e frias e mortas;  
eu não tinha este coração  
que nem se mostra.

Eu não dei por esta mudança,  
tão simples, tão certa, tão fácil:  
Em que espelho ficou perdida  
a minha face?

O poema constitui uma reflexão do eu-lírico sobre a passagem do tempo e o efeito disso como mudança física e emocional do sujeito. Aqui, o espelho seria a “câmera” que captura o sujeito em um fragmento temporal, e o emoldura. O “retrato”, neste caso, é resultado da visão e compreensão que o eu-lírico tem de si diante do espelho, ao perceber as transformações por que passou ao longo do tempo; mas constitui-se também como visão interior, que “não se mostra”. Ao articular os elementos visíveis com o que foi perdido, com o que está ausente, o “Retrato” de Cecília cria tensões entre temporalidades distintas e sugere um contexto mais amplo para além dos limites da moldura e daquilo que constitui a materialidade do que se dá a ver.

Para citar outro exemplo, também em contexto de poesia brasileira, vejamos o poema “Retrato de minha mãe costurando”, de Zila Mamede, cujo título já anuncia um distanciamento (portanto, subversão) da fixidez atrelada à fotografia para flagrar a mãe em movimento, no vai e vem da costura:

A máquina move  
bobina fios  
a máquina fixa  
flor e atavios

Corra essa correia  
de couro curtido  
da roda ao pedal  
como um desafio

Dance a inquieta agulha  
em louco vai-e-vem  
cutelo e fagulha  
de calor, de bem

A máquina e  
o veio:  
aranha a tecer  
varizes inchadas  
longo anoitecer

A máquina e  
o tempo:  
luz de lampião  
pedal madrugada  
cheiro quente: o pão  
A máquina e  
as linhas:  
branco em carretel  
chama de pávio  
na fumaça: o mel

A máquina e  
o berço:  
filho vai nascer  
perna pedalando  
filha a adormecer

A máquina:  
morna tessitura  
de lençóis-colchões  
dentes e cangalhas  
presos nos mourões

A máquina:  
texto-documento  
na execução  
de mortalhas: anjos  
em azul-caixão

A máquina:  
trapézio de infância  
caos da adolescência  
vestida sem rendas:  
lúcida indigência

A máquina:  
lúdico artefato  
de abstrato museu  
(a avó, a bisavó)  
do tempo hoje meu.

Formado de onze estrofes, o poema pode ser dividido em três momentos: o primeiro abarca as três primeiras estrofes (1-3) para revelar a máquina em ação e movimento; aqui, os verbos escolhidos – mover, fixar, correr, dançar – dão conta do dinamismo da máquina e chamam a atenção para os seus componentes: bobina, correia, pedal, agulha e fios. As quatro estrofes seguintes (4-7) iniciam com uma estrutura sintática semelhante: A máquina e/o veio; A máquina e/o tempo; A máquina e/as linhas; A máquina e/o berço. Trata-se de associações que chamam a atenção para lembranças da mãe grávida, com suas varizes inchadas, costurando

à noite, varando a madrugada, à luz de lampião. Porém, em meios às agruras, eis que surgem *flashes* do cheiro de pão e de mel. As quatro estrofes restantes (8-11) também são paralelas em seu modo de construção do primeiro verso: A máquina: morna tessitura; A máquina: texto-documento; A máquina: trapézio de infância; A máquina: lúdico artefato. Aqui, percebemos a criação de diferentes metáforas para revelar temporalidades e subjetividades distintas do sujeito lírico: infância, adolescência, idade adulta; e também para denunciar a mortalidade infantil e a “indigência sem rendas” – em sentido duplo: “rendas” do campo semântico das roupas e “rendas” do campo semântico do dinheiro. Os três momentos do poema indicam uma gradação que vai de uma representação da máquina, de modo mais referencial, para uma apreensão mais metafórica e lírica.

Considerando a relação entre poesia e fotografia, a seguir vamos discutir, de modo detalhado, o poema “This is a photograph of me”/“Esta é uma fotografia de mim”<sup>6</sup> (1964), de Margaret Atwood, constante do livro *The circle game* (*O jogo do círculo*), que também constitui um exemplo significativo do diálogo entre as artes. Para embasar a discussão, faremos uso de princípios teóricos ligados à fotografia (Sontag, 2004; Benjamin, 1994; Bazin, 2014; Barthes, 1984); à *écfrase* (Kennedy, 2015; Heffernan, 2015); e à intermedialidade (Rajewsky, 2015; e Gaudreault e Marion, 2012), de modo a investigar os modos de articulação entre dizer e olhar e os efeitos decorrentes do uso de elementos inerentes à arte fotográfica para criar tensões relevantes no poema. Tenhamos um primeiro olhar sobre o poema e sua tradução:

*This is a photograph of me*  
It was taken some time ago.  
At first it seems to be  
a smeared  
print: blurred lines and grey flecks  
blended with the paper;  
  
then, as you scan  
it, you see in the left-hand corner  
a thing that is like a branch: part of a tree  
(balsam or spruce) emerging  
and, to the right, halfway up  
what ought to be a gentle  
slope, a small frame house.  
  
In the background there is a lake,  
and beyond that, some low hills.  
  
(The photograph was taken  
the day after I drowned.

---

6 Nossa tradução para o título do poema de Atwood. Há quem traduza o título como “Esta é uma fotografia minha”, o que pode denotar apenas uma relação de posse, e não o fato de o eu-lírico ser objeto representado na foto.

I am in the lake, in the center  
of the picture, just under the surface.  
It is difficult to say where  
precisely, or to say  
how large or small I am:  
the effect of water  
on light is a distortion  
but if you look long enough,  
eventually  
you will be able to see me.)

*[Esta é uma fotografia de mim*

Ela foi tirada há algum tempo.  
De início, ela parece ser  
uma cópia  
manchada: linhas borradas e manchas cinzentas  
misturadas com o papel;

depois, à medida que você a examina,  
você vê no canto esquerdo  
uma coisa que é como um galho: parte de uma árvore  
(bálsamo ou abeto) emergindo  
e, à direita, até a metade  
do que deve ser uma sutil  
ladeira, uma pequena casa de madeira.  
Ao fundo, há um lago  
e, além dele, algumas baixas colinas.

(A fotografia foi tirada  
no dia depois que eu me afoguei.

Eu estou no lago, no centro  
da foto, bem abaixo da superfície.

É difícil dizer onde  
precisamente, ou dizer  
quão grande ou pequena eu sou:  
o efeito da água  
sobre a luz é uma distorção

mas se você olhar longamente o suficiente  
eventualmente  
você será capaz de me ver.))]

## Algumas reflexões críticas sobre o poema-fotografia ou sobre a fotografia poética de Atwood

Constituído de sete estrofes, o poema “Esta é uma fotografia de mim” simula uma situação em que o eu-lírico está mostrando uma foto a alguém (que podemos também identificar como o leitor do poema) e comentando o contexto de origem e o conteúdo da foto: quando ela foi tirada, marcas do tempo na cópia/impressão e os elementos que a compõem, distribuídos no espaço – parte de uma árvore; colinas; uma casa de madeira; um lago; e o próprio eu-lírico, que parece justificar a fotografia, uma vez que a foto é dele/dela. Cada estrofe anuncia um fragmento da foto, cuja totalidade – ou ilusão de totalidade – vai sendo captada, de modo gradativo, tanto pelo sujeito lírico quanto pelo destinatário (o ‘você’ no poema) e pelo leitor-observador.

Em *A câmara clara* (1982, p. 14), Roland Barthes ressalta a linguagem dêitica da fotografia: “Mostre suas fotos a alguém: essa pessoa logo mostrará as dela: ‘Olhe, este é meu irmão; aqui sou eu criança’; etc.; a Fotografia é sempre apenas um canto alternado de ‘Olhem’, ‘Olhe’, ‘Eis aqui’ (...)”. No poema de Atwood, o dêitico “this/esta” já se encontra no próprio título do poema, cujas estrofes ilustram esse exercício de mostrar e olhar, que caracteriza o poema como um todo. No entanto, há uma gradação quanto àquilo que se vê e se dar a ver, indo do objeto mais referencial ao significado mais recôndito: “Se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo, durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escuto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa” (Barthes, 1984, p. 147).

Na presente discussão, essa declaração de Barthes é ainda mais substancial, já que a foto se nos aparece como poema, portanto, como ‘texto’ duplamente codificado. Trata-se, portanto, de um exercício que nos convida a ver o poema *como se fosse* uma fotografia, e a ler (imaginar ler) a fotografia (plasmada em linguagem poética) *como se fosse* um poema. Isso porque o diálogo interartes e intermediário é sempre uma possibilidade de aprendizagem e reflexão sobre as múltiplas linguagens semióticas que caracterizam os objetos estéticos. Quando, por exemplo, Irina Rajewsky (2012) sistematiza suas categorias intermediárias – transposição intermediária, combinação de mídias e referências intermediárias (aqui se situa o poema de Atwood)<sup>7</sup> –, o caráter *como se* de determinados produtos artísticos é ressaltado porque a tematização, evocação ou imitação de outra arte e mídia suscitam camadas adicionais de sentidos, advindos daquilo que Rajewsky denomina “fenda intermediária”, ou seja, a criação de uma “ilusão de práticas específicas de outra mídia” (Rajewsky, 2012, p. 28-29; grifo da autora). Na verdade, “Esta é uma fotografia de mim” configura-se ao modo de uma écfrase, caracterizada, em linhas gerais, como “a representação verbal de uma representação visual”<sup>8</sup> (Heffernan, 2015, p. 38); ou, como afirma David Kennedy, “o poema ecfástico é uma discussão crítica de uma representação visual” (2015, p. 84).

7 Transposição intermediária – quando um texto é transposto para outra mídia, por exemplo, quando um filme é transformado em romance ou vice-versa; combinação de mídias – quando um produto midiático se constrói a partir de diferentes mídias, por exemplo, história em quadrinhos, filme, canção; referências intermediárias – quando um produto midiático tematiza, evoca ou imita estratégias de outra mídia, por exemplo, o poema de Margaret Atwood, objeto da presente discussão.

8 Esta e outras traduções de trechos em inglês são da autora do presente texto.

A primeira estrofe, formada de cinco versos, nos alerta que o tempo deixou suas marcas na impressão da foto: há linhas borradas e manchas cinzentas que podem interferir na visibilidade do seu conteúdo. Ao referirem o tempo, os versos iniciais nos lembram que “fotos envelhecem, afetadas pelas mazelas habituais dos objetos de papel; (...) fotos são objetos frágeis, fáceis de rasgar e de extraviar (...)” (Sontag, 2004, p. 15). Portanto, são passíveis de enganar, em sua materialidade, quando desgastadas pelo tempo.

Com esse alerta inicial em mente, passamos, na segunda estrofe (composta por sete versos), a *examinar* a foto, pois se sua visibilidade está comprometida, não se dando com nitidez, é necessário olhar com atenção, investigá-la mesmo, na tentativa de decifrar seus elementos: vemos “uma coisa que é *como* um galho”; parte de uma árvore que pode ser “bálsamo ou abeto”; outra coisa que “*deve ser* uma sutil ladeira”; e, por fim, “uma pequena casa de madeira”. Observemos a utilização de expressões que ensejam dúvida e incerteza, demonstrando, de fato, certa dificuldade para discernir entre os elementos da foto. Este dado se contrapõe ao caráter de transparência mimética, em geral, associado à fotografia. Por exemplo: em “Ontologia da imagem fotográfica”, André Bazin (2014, p. 31) distingue a fotografia da pintura com base na “objetividade essencial” da fotografia. Ele inclusive se baseia no termo “objetiva”, que é dado ao “conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano” (2014, p. 31), para fundamentar o dado de transparência e objetividade da arte fotográfica.

Corroborando o argumento de Bazin, Susan Sontag (2004, p. 14-15) afirma:

O que está escrito sobre uma pessoa ou um fato é, declaradamente, uma interpretação, do mesmo modo que as manifestações visuais feitas à mão, como pinturas e desenhos. Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir.

Inicialmente, Sontag distingue a literatura e as expressões visuais feitas à mão (pinturas e desenhos) da fotografia, atribuindo àquelas um trabalho de interpretação que faltaria à fotografia. No entanto, embora a fotografia que o poema de Atwood descreve seja um pedaço da realidade que qualquer um poderia ter feito, coube ao fotógrafo decidir sobre que recorte valorizar, que fragmento colocar em primeiro plano e com qual enquadramento emoldurar a foto, escolhas que dizem da subjetividade inerente à fotografia. Além disso, a descrição da foto apresentada como uma *composição poética* (éctrase) solapa ainda mais o princípio de transparência, tornando opaco e intrigante o que, em princípio, parecia ser a mera descrição de uma paisagem natural.

Outro dado a ser ressaltado são as expressões “no canto esquerdo”, “à direita” e “até a metade”, que contribuem não apenas para situar os supostos objetos da foto, mas para mostrar a força espacial da arte da fotografia (a exemplo de outras artes visuais, como a pintura). Aqui, não podemos deixar de registrar uma convergência entre as artes da fotografia e do poema, cuja linguagem simbólica possui densa carga de iconicidade<sup>9</sup>, a começar pela disposição (caráter visual) da

9 Usamos esses termos aqui como derivados das noções de símbolo e ícone de Peirce (apud Ferraz Jr. 2012).

linguagem poética em versos no papel, com suas estrofes e quebras sintático-semânticas entre os versos.

As estrofes que vêm a seguir (terceira, quarta e quinta) são formadas de apenas dois versos e possuem uma tonalidade de afirmação e certeza. A terceira estrofe (“Ao fundo, há um lago/e, além dele, algumas baixas colinas”) ainda se alinha com a anterior, na medida em que dá continuidade à descrição espacial, acrescentando um elemento crucial do espaço: o lago.

A quarta estrofe constitui um divisor de águas. Primeiro, inicia com um parêntese – “(A fotografia foi tirada/no dia depois que eu me afoguei.” – que só vai se fechar ao término do poema, na estrofe de número sete. Segundo, o eu-lírico, que só tinha aparecido, como marca linguística, no título, volta a aparecer em todas as estrofes restantes, dominando todo o resto do poema e instaurando uma ruptura com a aparente objetividade inicial do relato e com a suposta placidez do espaço natural. Percebemos aqui (quarta estrofe) uma dissonância entre a relevância dramática da informação e sua aparição parentética, como a querer diluir seu valor – afinal, há um laconismo na menção de um acontecimento tão trágico e impactante – o afogamento e a morte do sujeito-objeto da foto. Como o eu-lírico se afogou? Por que o eu-lírico se afogou? Quem tirou a foto? Por que a foto só foi tirada após o afogamento? Qual o intuito de agora observar a fotografia em retrospecto? São versos que nos levam de volta à primeira estrofe, na medida em que ampliam o contexto da fotografia, encharcando-a de subjetividade e temporalidade.

A estrofe seguinte, composta pelos versos “Eu estou no lago, no centro/ da foto, bem abaixo da superfície”, não apenas chama a atenção pela dissonância entre palavra e imagem, entre o que é dito e o que não é visto, algo que desnor-teia o leitor, mas também porque aparece quase no centro do poema, constituindo-se como exemplo eloquente de isomorfismo – paralelismo entre forma e conteúdo. Observemos que o *enjambement* -- “Eu estou no lago, no centro/ da foto, bem abaixo da superfície” -- possui um efeito de transição do espaço natural (lago) para o da representação (foto). Além disso, a expressão ‘abaixo da superfície’ torna-se ambígua, podendo referir-se tanto à superfície da água quanto à da foto-poema.

Com efeito, a informação trágica sobre o afogamento opõe-se ao que se esperaria de uma foto de alguém. Quando dizemos e mostramos, ‘esta é uma fotografia de mim’, criamos uma expectativa de ver um rosto, um sujeito sorrindo ou dançando, caminhando, contemplando algo, enfim, realizando alguma atividade corriqueira. De resto, esperamos ver o sujeito da foto, algo que, neste poema-fotografia, é negado.

Susan Sontag afirma que “fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar, mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto” (2004, p. 16). Vejamos que Sontag utiliza a expressão *parece comprovado* (em vez de *é comprovado*), o que contribui para mitigar a força da afirmação. Na verdade, voltamos aqui à marca mencionada anteriormente da atividade fotográfica: de um lado, sua força icônica e realista (dotada de objetividade); de outro, suas limitações para registrar tudo e seu potencial para distorcer e desfocar – a depender, por exemplo, da distância e do movimento da figura a ser fotografada; além, claro, dos objetivos do fotógrafo.

É exatamente o que percebemos nesse poema de Atwood: é como se o eu-lírico, sujeito-objeto capturado na foto, embora invisível, quisesse fornecer uma evidência da sua presença na foto: mas como teria sido possível registrá-la, estando o sujeito bem abaixo da superfície do lago? Sem as palavras-testemunho desse sujeito que ora fala, a foto não seria mais que o registro de uma paisagem, um recorte sereno da natureza (primeira estrofe). O conflito entre a força da palavra dita e a imagem que não mostra é inclusive materializada pela presença do verbo dizer – que aparece duas vezes – e dos verbos olhar e ver.

É difícil *dizer* onde  
precisamente, ou *dizer*  
quão grande ou pequena eu sou:  
o efeito da água  
sobre a luz é uma distorção  
mas se você *olhar* longamente o suficiente  
eventualmente  
você será capaz de me *ver*.)

Por metonímia, podemos estender o conflito entre dizer e ver para os sujeitos envolvidos nas atividades de fotografar e enunciar, uma vez que o sujeito lírico – que só agora tem o poder de falar –, sequer aparece como materialidade na fotografia, ainda que depois de morto.

E aqui também entra em jogo a estruturação do poema, com sua segunda parte – da estrofe quarta à sétima – entre parênteses. É como se essas estrofes representassem uma experiência que está fora da foto como *visibilidade*: primeiro, o sujeito está bem abaixo da superfície do lago (e da foto-poema); segundo, é difícil dizer onde precisamente o sujeito está; terceiro, é difícil dizer quão grande ou pequeno o sujeito é; quarto, há ainda uma distorção, causada pelo efeito da água sobre a luz, que interfere na representação e visão do objeto. No entanto, a despeito de todos os entraves, o sujeito lírico não desiste de estimular o seu destinatário no exercício de olhar a foto de modo demorado, de modo a poder vê-lo:

mas se você olhar longamente o suficiente  
eventualmente  
você será capaz de me *ver*.)

Seria este o objetivo do poema: alinhá-lo com o jogo de esconde-esconde que constitui o propósito de todo objeto estético? Fazer o leitor enxergar, através de uma metáfora ou alegoria, aquilo que se esconde “bem abaixo da superfície”? Seria o poema de Atwood uma alegoria dos fundamentos – ambiguidade, polissemia, opacidade – que regem toda obra artística? Trata-se de hipóteses que, se aceitas, apenas incitam o leitor-espectador a buscar, de modo mais específico, a visão por trás do olhar ou o drama da experiência tornada (in)visível.

## Nuances de (im)potência e intervenção – entre olhar e dizer

O diálogo entre a fotografia e a poesia é crucial para o desvendamento de significados que o poema de Atwood suscita. Embora saibamos que a fotografia, neste caso, só aparece como palavra poética, o poema nos pede que visualizemos a foto, que imaginemos seu conteúdo e suas nuances de sentidos, ou seja, que não percamos de vista seu caráter efrástico. Lembremos do que afirmam Gaudreault e Marion quando discutem questões de intermedialidade:

O potencial de uma mídia deriva de uma interação dupla: não apenas interação que permite uma abertura codificada de um espaço interno, onde diferentes materiais de expressão podem ser combinados, mas também a interação que é produzida pelo encontro dos meios de expressão com os aparatos técnicos designados para suprimi-los e amplificá-los (2012, p. 122).

Embora a mídia do poema de Atwood seja apenas a verbal-literária (escrita), a evocação e a tematização de elementos da fotografia interferem na nossa compreensão do poema e influenciam a sua “energética comunicativa” (Gaudreault e Marion, 2012, p. 120). Como antecipamos acima, há um contraste entre o fotógrafo e o sujeito lírico que fala no poema. O fotógrafo não aparece, exceto como ausência ou marca da construção verbal na voz passiva – ‘foi tirada’, expressão que aparece duas vezes. O eu-lírico, embora só exista como rastro, vestígio, um corpo submerso, está presente ao longo de todo o poema, a partir do seu título. Cabe, inclusive, ao eu-lírico, a função de orientar, quase de uma forma didática, o destinatário (você, o leitor) do poema na leitura da foto. E aqui nos vem à mente outro argumento de Sontag (2004, p. 17) sobre a fotografia:

Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a interprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos. Aquelas ocasiões em que tirar fotos é relativamente imparcial, indiscriminado e desinteressado não reduzem o didatismo em seu todo. Essa mesma passividade – e ubiquidade – do registro fotográfico constitui a ‘mensagem’ da fotografia, sua agressão.

No caso específico do poema de Atwood, a agressão<sup>10</sup> da fotografia se materializa na eleição dos elementos que se dão a ver na foto, em detrimento daquilo que supomos ser a figura principal a ser retratada e representada – e mesmo resgatada pelo registro; esta se encontra submersa, invisível, passível de esquecimento, marginalizada, descartada, tornada, pois, insignificante. Esse aspecto é muito importante e informa sobre o caráter ético da atividade fotográfica, algo também discutido por Sontag em seu texto. Segundo a autora (2004, p. 22), “fotografar é, em essência, um ato de não-intervenção”. A justificativa para tal é que “em situações em que o fotógrafo tem de escolher entre uma foto e uma vida, opta pela foto. A pessoa que interfere não pode registrar; a pessoa que registra

---

10 Sontag chama a atenção para uma isotopia de violência atrelada à câmera e, por conseguinte, à atividade fotográfica: “carregar”, “mirar”, “alvo”, “disparar”. De modo revelador, o verbo ‘to shoot’, em inglês, que significa atirar, também é usado para significar “to use a camera to record a video or take a photograph” (usar uma câmera para registrar um vídeo ou tirar uma foto).

não pode interferir” (Sontag, 2004 p. 22). No mundo contemporâneo de câmeras de celulares em que muitos registram tudo em fotos e vídeos, são frequentes os registros de animais e humanos sendo maltratados e até mesmo assassinados. Questionamos: quem estava por trás da câmera que não interferiu, mas permitiu que o crime continuasse até o fim? O que vale mais: a representação ou a vida? Ou a vida passou a ser a representação?

Em “Pequena história da fotografia”, Walter Benjamin (1994, p. 94) afirma que “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar” – isto porque a máquina possui dispositivos de ampliação e velocidade (câmara lenta, aceleração) que podem revelar “um mundo de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas [...]” (Benjamin, 1994, p. 94). Tendo tal princípio em mente, é legítimo questionar: por que o fotógrafo não se aproximou do lago para registrar a foto? Por que não fez uso do zoom para ampliar a sua visão? Por que escolheu ou preferiu um enquadramento e um distanciamento que excluem e apagam o sujeito, o motivo central da foto? O que tal apagamento e exclusão querem significar?

Neste sentido, a segunda parte do poema que se encontra entre parênteses, e que inicia com a mesma informação com que inicia a primeira parte (“A fotografia foi tirada”) parece ser uma tentativa de reescrever a primeira parte, uma repetição com variação, porque agora, mesmo ausente como visibilidade no lago, o eu-lírico se faz presente como marca linguística, justificando, de modo contundente, o título do poema.

O fato de toda essa segunda parte estar entre parênteses informa, por um lado, sobre a redundância de determinadas repetições, como a menção à foto, ao lago, e sobre a referência a algo que não se vê (o corpo submerso), como se essa parte pudesse ser descartada como mera legenda da foto. Por outro lado, as estrofes entre parênteses apresentam-se como outra possibilidade de ler/ver a foto, constituindo-se como outra versão da fotografia ou da écfrase inicialmente apresentada (primeira estrofe) – outra forma de representar e documentar, trazendo à tona e à superfície (do lago, da foto e do poema) aquilo que foi negligenciado e excluído. Como argumenta Lenika Cruz (2017), o poema de Atwood aciona questões voltadas para identidade e (in)visibilidade. Assim sendo, esses versos responderiam, de modo contundente, à função de “discussão crítica” do poema ecfrástico, de que fala Kennedy (2015), na medida em que problematizam embates entre diferentes modos de representação (poesia, fotografia) e seus efeitos.

### **Considerações finais**

A articulação que Atwood promove com a arte da fotografia é crucial para os significados que o poema “Esta é uma fotografia de mim” engendra. Com efeito, a discussão que apresentamos evidencia o argumento presente na epígrafe deste texto: a fotografia possui uma superfície e uma realidade para além dela. Neste caso, como a foto se dar a ver *como poema*, e como o poema se materializa *como fotografia*, sua linguagem é duplamente cifrada e codificada, exigindo que seus significados sejam acionados e desvelados no espaço que interliga, fazendo dialogarem, as duas expressões artísticas.

Considerando a autora Margaret Atwood e a natureza política de seus textos, voltada para questões de gênero, silenciamentos, opressão e exclusão de vozes,

sobretudo de mulheres e minorias, não seria difícil caracterizar o poema “Esta é uma fotografia de mim” como uma alegoria, afinal, “a alegoria refere-se a uma narrativa ou imagem que possui ao menos dois significados distintos, um dos quais é parcialmente escondido pelo significado literal ou visível” (Childers e Hentzi, 1995, p. 8). “Esta é uma fotografia de mim”, ao modo alegórico, desafia a passagem do tempo, que pode deturpar, distorcer e apagar um registro – ainda mais, fotográfico – para resgatar, em linguagem poética, uma visibilidade aparentemente perdida. E mais: ao conclamar a cumplicidade do destinatário/leitor no exercício da procura do sujeito da foto-poema, ou daquilo que ficou submerso e inacessível (será que de modo intencional?), o eu-lírico nos diz da responsabilidade da leitura e da crítica como gestos também de intervenção e denúncia, ainda que seja necessário “olhar longamente”, até sermos capazes de ver e resgatar, de modo a trazer à tona o que foi escondido ou apagado. Ou seja, o exercício crítico, assim como a arte fotográfica, também enseja um recorte e um modo de enquadrar. Cabe questionar: quando olhamos, quando recortamos um objeto para estudo, o que estamos priorizando? A que estamos dando visibilidade? O que estamos excluindo?

## Referências

ATWOOD, Margaret. **This is a photograph of me**. Disponível em: <https://poets.org/poem/photograph-me>. Acesso em: 20 abr. 2022.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: BAZIN, André. **O que é o cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

CHILDERS, Joseph; HENTZI, Gary (eds.). **The Columbia dictionary of modern literary and cultural criticism**. New York: Columbia University Press, 1995.

CRUZ, Lenika. **The subtle horror of Margaret Atwood's "This is a photograph of me"**. April 12<sup>th</sup>, 2017. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/culture/archive/2017/04/favorite-poems-margaret-atwood-this-is-a-photograph-of-me/622486/>. Acesso em: 20 abr. 2022.

FERRAZ JÚNIOR, Expedito. **Semiótica aplicada à linguagem literária**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2012.

GAUDREULT, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa. Questões de intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HEFFERNAN, James A. W. Ekphrasis. In: RIPPL, Gabriele (ed.). **Handbook of intermediality**. Berlin: De Gruyter, 2015.

KENNEDY, David. Ekphrasis and poetry. In: RIPPL, Gabriele (ed.). **Handbook of intermediality**. Berlin: De Gruyter, 2015.

MAMEDE, Zila. **Navegos. A herança**. Natal: EDUFRN, 2003.

MEIRELES, Cecília. **Viagem**. São Paulo: Global, 2012.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1997.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes**. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

# Que gênero é esse? Queeridade e decolonialidade no filme-ensaio *Seams* (1993), de Karim Aïnouz

Renata Gonçalves Gomes

## Introdução

Karim Aïnouz é considerado um dos mais prestigiados cineastas brasileiros do século XXI, tendo feito obras premiadas dentre elas *Madame Satã* (2002), *O céu de Suely* (2006), *Abismo Prateado* (2011), *Praia do Futuro* (2014), *A vida invisível* (2019) e, mais recentemente, *O marinheiro das montanhas* (2021) —uma produção entre Brasil e França. Karim, como o chamarei a partir de agora, inclusive, tem se dedicado recentemente a produções de parceria global em seus últimos dois longas-metragens, o último já citado e seu mais recente filme, *Firebrand*, que estreou no Festival de Cannes em maio de 2023 e é uma produção de parceria Brasil-Inglaterra. É, portanto, hoje, Karim, reconhecido como um grande cineasta brasileiro que está alcançando voos maiores ainda em produções de parceria internacional. O seu primeiro filme, porém, o curta-metragem *Seams*, de 1993, não é tão conhecido. Curiosamente, sua primeira produção enquanto cineasta também está relacionada com o exterior. *Seams* é um lançamento da *Frameline*, que é uma organização estadunidense fundada em 1977, de São Francisco, Califórnia, que visa apoiar, através de programas financiadores, o cinema queer. À época, Karim estava morando nos Estados Unidos, onde estudou Teoria do Cinema, na Universidade de Nova Iorque (NYU) —um dos mais reconhecidos polos de estudos sobre cinema no mundo. Nova Iorque fora a cidade que escolhera viver desde 1989, quando, então, decidiu sair de sua cidade natal Fortaleza, Ceará (Asevedo, 2020, p.109).

É importante contextualizar que, no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, o cinema moderno brasileiro já fazia frente à ditadura —que se impunha mais branda, se é que é possível dizer tal coisa, a partir de 1979 com medidas que visavam uma maior abertura política<sup>11</sup>. Nesse sentido, Ismail Xavier, um dos principais teóricos de cinema no Brasil, conceitua tal período de “naturalismo da abertura”, ou seja, a busca de cineastas por representações daquilo que incide no corpo, principalmente em se tratando de sexo e de violência —resquícios de um realismo bruto dos anos mais duros de regime. Porém, duas décadas depois, quando Karim tem apoio

11 Como exemplos dessas medidas estão o Decreto de Anistia, permitindo que pessoas exiladas retornassem ao país e que, então, fossem “perdoadas” por possíveis crimes cometidos por elas durante a ditadura; e a revogação do AI5. Fonte: <https://brasile scola.uol.com.br/historiab/ditadura-militar.htm>

da *Frameline* nos Estados Unidos, o que se tem no Brasil já é um regime democrático, sob o comando de Fernando Collor de Melo —que iniciou seu mandato de presidente em 1990 e saiu em 1992. Nesse período de dois anos e alguns meses, sob o pretexto da austeridade de gastos do Estado, Collor fechou a Embrafilme —que fomentava a produção e distribuição de filmes nacionais.

A Embrafilme, fundada em 1969 no Rio de Janeiro, como se sabe, era uma empresa estatal brasileira que tinha como principal objetivo produzir e distribuir filmes brasileiros no exterior em cooperação com o Instituto de Cinema, o INC (Amancio, 2007, p.175). Com o seu fechamento, o cinema nacional viveu um de seus períodos mais duros com um decréscimo de produções cinematográficas nacionais, rendendo-se em quase sua totalidade à importação de filmes estrangeiros, majoritariamente hollywoodianos. Com isso, por exemplo, em 1992, apenas um filme brasileiro longa-metragem estreou no mercado<sup>12</sup>. Sendo assim, pode-se dizer que Karim impulsionou-se ao mercado exterior também devido a políticas públicas de sucateamento do cinema nacional, uma vez que produzir e lançar filmes nacionais neste Brasil do início dos anos 1990 era missão quase impossível.

Dessa forma, Karim em sua estreia, vê-se no lugar de estrangeiro em terras estadunidenses falando de um Brasil para “estadunidense ver”. *Seams* trata-se de um curta-metragem com narração em *voice over* em língua inglesa mesclado com imagens de arquivo da família de Karim em que há diálogos em língua portuguesa —que estão legendados em inglês<sup>13</sup>. O discurso ali contido, como irei mostrar mais pra frente nesse capítulo, refere-se a um Brasil queer, ou seja, um Brasil e suas complexidades de gênero, sexualidade e raça explicado para um público não-brasileiro —mas que tem alguma ideia de latinidade vinda das relações fronteiriças entre Estados Unidos e México, principalmente. Em *Seams*, o cineasta apresenta como protagonistas suas três tias-avós, Dedei, Pinoca e Juju, e sua avó, Banbam. As personagens-parentes ilustram o discurso do ensaio narrado em *voice-over* —a partir de entrevistas em que recontam suas vivências enquanto mulheres cearenses. Nesse sentido, a narração ensaística do ator Fernando Pinto, ecoa as falas sobre gênero e sexualidade dessas mulheres no Brasil do século XX com um olhar autoral de Karim.

A partir de *Seams*, Karim coloca-se enquanto cineasta queer com um olhar queer para o cinema. Isso não é novidade na biografia de Karim, tão pouco é novidade que em seus filmes as questões de gênero e sexualidade estão entre as principais temáticas abordadas. Com isso, em sua cinegrafia, Karim demonstra ter uma sensibilidade rara ao retratar personagens mulheres ou queers no Brasil contemporâneo.

A partir dessa breve contextualização sobre a autoria e o filme objeto desse estudo, afirmo que o que busco aqui é refletir sobre a queeridade brasileira no filme-ensaio de Karim, a fim de compreender as complexidades acerca de um discurso cinematográfico feito para o estrangeiro ver. O foco desse estudo baseia-se, principalmente, na análise das construções discursivas da narração, ensaio de autoria de Karim, complementando os argumentos com as falas das personagens centrais do curta-metragem. Com isso, lanço as seguintes questões:

12 Fonte: <https://memoriasdaditadura.org.br/cinema-de-retomada/>.

13 Aqui nesse capítulo opto por utilizar todas as citações retiradas do filme em língua portuguesa com minha tradução.

De que forma a narração em *voice-over*, que corrobora as falas memorialísticas das personagens-protagonistas, questiona ou subverte a sociedade patriarcal no Brasil do fim do século XX? E ainda: de que forma o gênero ensaístico e sua intrínseca relação com a tradição literária proporciona a Karim uma maior possibilidade de autoria e assinatura que reivindica desde seu primeiro filme um cinema queer nacional e um cinema de autor?

### **Que gênero é esse? o filme-ensaio**

*Seams*, como já dito, é um filme-ensaístico. Quero argumentar aqui nesse capítulo que esse, talvez, seja o gênero cinematográfico que mais tenha relação com a literatura, mais ainda do que as tão discutidas, e por vezes odiadas, adaptações. Isso porque é no gênero ensaístico que a autoria mais se revela. Digo isso também pautada no que Timothy Corrigan, professor emérito da Universidade da Pensilvânia e importante teórico de cinema, diz em sua introdução ao livro *O filme ensaio*, de 2015:

Além da centralidade dos filmes-ensaio na cultura cinematográfica contemporânea, dois motivos preponderantes pautam este estudo: a importância de diferenciar o filme-ensaio de outras práticas cinematográficas e a importância de reconhecer um legado literário subestimado nessa prática cinematográfica específica (2015, p.9).

Segundo Corrigan, há de se reconhecer o caráter literário do filme-ensaio, uma vez que esse está intrinsecamente relacionado ao gênero literário ensaio. Mais adiante, Corrigan argumenta que, sem os pressupostos de fidelidades ou infidelidades da adaptação textual, o filme-ensaio expõe um envolvimento único entre a linguagem verbal e a visual. Dessa forma, o teor literário do filme-ensaio fica muitas vezes visível na sua forma e no seu discurso ao recorrer à tradição literária como ponto de partida (Corrigan, 2015, p.10). Nesse sentido, *Seams*, de Karim, revela sua literariedade já na primeira introdução do discurso verbal em forma de narração em *voice over*. O narrador informa:

Um guia turístico publicado em 1966 descreve o Brasil como uma terra de infinitas belezas, loiras, morenas, cor de creme, preto ébano. O próprio país é descrito como uma mulher: ela se espreguiça de maneira convidativa numa baía de azul profundo. Seu corpo é um mosaico em preto e branco, grandes selvas molhadas, colinas cobertas de árvores. Seus movimentos são lentos e lânguidos; sua respiração é intensa, doce e melodiosa.

A primeira imagem do filme, enquanto essa narração é iniciada, é um mapa da América do Sul (Figura 1), com um sombreamento que destaca o Brasil e, depois, a marcação da cidade do Rio de Janeiro —anunciando que as imagens que sucedem serão da antiga capital do país.

**Figura 1: Mapa da América do Sul com destaque para o Rio de Janeiro**



Fonte: Youtube

A partir dessa imagem do mapa, que fica em exposição para a audiência durante aproximadamente oito segundos, temos uma série de filmagens de pontos turísticos da cidade carioca. Essas imagens em movimento, como a Figura 2, que aparecem posteriormente àquela do mapa, durante a introdução sobre o Brasil-mulher, são filmagens caseiras, provavelmente filmadas em VHS, por vezes tremidas, que insinuam despretensiosamente uma tradição cinemanovista de “uma câmera-na-mão, uma ideia na cabeça”, e coloridas.

**Figura 2: Mulheres em praia da cidade do Rio de Janeiro**



Fonte: Youtube

Esses filmes curtos, documentais como os primeiros filmes dos irmãos Lumière, montados plano-a-plano mostram um Brasil exuberante, sempre em plano geral: gigantes palmeiras imperiais em fila no que parece ser o Jardim Botânico do Rio de Janeiro; a Baía de Guanabara e o Pão de Açúcar vistos do Corcovado, as praias da Zona Sul carioca com crianças brincando no mar, pessoas aproveitando o sol quente na areia da praia e, por fim, uma mata densa com um lago cheio de vitórias-régias. Nesse sentido, colocando-se na interlocução com um público estrangeiro, a partir do uso da língua inglesa para narrar, e do financiamento estadunidense do filme, Karim remonta o discurso do viajante, do estrangeiro, o discurso da literatura de viagem. O Brasil exuberante, exótico a partir do olhar viajante e estrangeiro.

Nesse sentido, ao escolher montar imagens da cidade do Rio de Janeiro para falar do Brasil-mulher, mesmo deixando evidente a posteriori no seu filme-ensaio que seu foco regional principal é o Nordeste, especificamente, o Ceará, de onde vem, Karim propõe, ironicamente, esse olhar estrangeiro e exotificante do Brasil estereotipado machista e masculino: o famoso estereótipo “mulata, samba, futebol e caipirinha”. Mas Karim subverte esse discurso colonial ao então tecer em seu filme-ensaio uma dura crítica a esse tipo de conceituação do país, o Brasil-mulher que é arraigado ao machismo e à homofobia da cultura patriarcal –desvirtuando esse olhar do Rio para o Ceará e da exuberância das mulheres jovens na praia para

as mulheres idosas de sua família. Como é dito na narração: “O nordeste brasileiro é conhecido como a terra dos machos” —frase que é destacada em tela preta e legendada em língua inglesa (mesmo com a narração sendo em língua inglesa) e que dá início ao enredo principal sobre suas tias-avós e avó.

Voltando à questão da tradição literária da obra, Karim é bastante inespecífico ao citar o exemplo do guia de viagem. Mas, em se tratando de uma interlocução com o público estadunidense, com a temática queer, e pensando no gênero cinematográfico do ensaio que, segundo Corrigan, busca em seu discurso uma tradição literária, não posso deixar de lembrar de Elizabeth Bishop. A poeta estadunidense, que pouco escreveu prosa em sua vida, publicou *Brazil* —um ensaio para a Revista *Life*, da coleção World Library, escrito em 1962. Bishop em suas cartas diz ter odiado o resultado final e críticos como Benjamin Moser<sup>14</sup> afirmam que a poeta mal interpretou o Brasil. Bem, é difícil saber se é desse guia-ensaio específico a que Karim se refere, mas a intertextualidade está posta aqui e, portanto, também a literariedade do gênero ensaio em diálogo com o de literatura de viagem.

Em seguida, a montagem apresenta um *fade out* longo, com tela preta de aproximadamente seis segundos, ao som de um facão sendo amolado, e então, após essa preparação, reinicia a narração. Novamente sem citar a quem se refere, o narrador recorre à literatura para oferecer aos espectadores e espectadoras um novo posicionamento acerca do país: “Uma escritora brasileira prefaciou o seu livro dizendo: ‘Meu país é um lugar muito agressivo, muito machista, muito masculino, muito duro.’” As cenas apresentadas durante essa breve narração mostram, inicialmente, em plano geral e em preto-e-branco, trabalhadores, supostamente do campo, em sua maioria homens, seguida de um enquadramento em primeiro plano de dois homens (Figura 3): ambos vestindo roupa de trabalho, com um chapéu estilo sombreiro, de bigodes e um deles fumando cigarro.

O discurso verbal da escritora citada na narração encontra, então, a sua tradução imagética a partir desses dois homens que representam mais do que a masculinidade brasileira citada, mas a amplificam para uma compreensão latino-americana —o que explica o mapa inicial com o recorde da América do Sul. Sendo assim, Karim busca neste curta-metragem um discurso não apenas queer, como mostrarei na próxima seção, mas também decolonial ao estabelecer um diálogo que impõe sua voz crítica latino-americana sobre as consequências da colonialidade no seu país de origem.

O que se segue a partir dessa introdução é um plano fechado em preto-e-branco de uma mão abrindo uma flor de algodão (Figura 4), revelando o conceito do título do filme: *Seams*, que em língua portuguesa quer dizer costuras.

---

14 Na *The New Yorker*, Benjamin Moser publicou o artigo “Elizabeth Bishop’s misunderstood ‘Brazil’”, em tradução livre “Elizabeth Bishop mal interpretou o ‘Brazil’”, em 05 de dezembro de 2012. Disponível em: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/elizabeth-bishops-misunderstood-brazil>. Moser é escritor e historiador estadunidense que mantém grande relação com a cultura brasileira uma vez que escreveu uma das mais respeitadas biografias de Clarice Lispector.

**Figura 3: Dois homens trabalhadores em primeiro plano**



Fonte: Youtube

**Figura 4: Colheita de algodão em primeiro plano**



Fonte: Youtube

Nesse sentido, a palavra “costuras” pode ser entendida de forma metalinguística, uma vez que o cinema é montagem, e montagem nada mais é do que a costura de cenas para atingir a significação —seja ela como ligação, como diria Kuleshov, seja como dialética, como queria Eisenstein (Stam, 2000, p.57). Mas mais do que isso, costuras também remonta a essa problemática dialética de gênero inicial a que Karim propõe a partir do sexismo patriarcal brasileiro: o algodão, matéria-prima delicada colhida por mãos grossas de homens da lavoura (os trabalhadores apresentados anteriormente em cena), que será costurado em mãos delicadas de mulheres. Isso porque após a cena de abertura (Figura 4), nos é apresentada uma sequência da industrialização do algodão enquanto o narrador fala sobre as personagens principais do filme.

**Figura 5: Algodão passando pelo processo de industrialização**



Fonte: Youtube

Na narração, há uma tentativa de identificação das personagens, mas também um leve constrangimento com a questão do uso da língua inglesa —questão essa que passa o filme todo, como iremos ver mais adiante nesse capítulo. Esse desconforto está diretamente relacionado com o utilizar a língua do Outro para falar do que é de Karim. É como se ele se sentisse estrangeiro dentro de sua própria casa. A narração diz: “Quando pronuncio o nome delas em inglês, língua que uso agora, tudo soa estranho”.

Portanto, o prólogo do filme, com essas duas sequências que buscam através da literatura informar o discurso ensaístico e fílmico, apresenta uma dualidade de gênero: o Brasil feminino, em cores, exuberante e belo —e, portanto, explorado a partir do olhar do Outro, o visitante, o estrangeiro; E o Brasil masculino, em preto-e-branco e, portanto, arcaico, que remete ao trabalho, à exploração de classe,

mas também ao machismo e à misoginia. Toda essa dualidade é envolvida com uma narrativa através de um texto verbal que denota a complexidade do sujeito autor, ao fazer um filme sobre seu íntimo familiar a partir de um lugar estrangeiro.

Ambas as sequências compõem a tese defendida por Karim em seu curta-metragem de que o Brasil do século XX, a partir de seu lugar de fala nordestino, é um país misógino e machista. Nessa introdução fica evidente que, para o diretor, o Brasil é mais colorido por causa das mulheres. Mas não como são vistas pelo olhar do Outro, o masculino e o estrangeiro, mas por suas resistências ao patriarcado sufocante. Ou como o próprio narrador nos diz: “um patriarcado sem homens” — dando ênfase aos homens que abandonam as mulheres, a família — uma vez que ele mesmo, Karim, coloca sua vivência de um homem criado por essas quatro mulheres protagonistas do filme: Dedei, Pinoca e Juju, e sua avó, Banbam.

### **Que gênero é esse? Queeridade no Brasil de Karim**

Na historiografia do feminismo no Brasil, Constância Lima Duarte, importante nome nos estudos de gênero no país, reflete sobre os rumos teóricos e de luta das mulheres a partir dos anos 1990. Sobre esse período, Duarte destaca a diluição do feminismo em meio aos estudos culturais ou, ao que ela chama de estudos gays (2019, p.45). É inegável que, a partir dos anos 1990, no âmbito acadêmico, os estudos de gênero tenham se distanciado um pouco das pautas feministas, muito fortes nas décadas de 1970 e 1980, e assumido um viés teórico mais voltado para a teoria queer. As questões de performatividade de gênero (Butler, 1990), as sexualidades lésbica e gay (Lauretis, 1991) e a intersecção de gênero, sexualidade, raça e etnia (Anzaldúa, 1990) passaram a ser investigadas no campo acadêmico, e o conceito de queer aos poucos foi ultrapassando os muros das universidades e dos limites geográficos dos Estados Unidos. Apesar de ainda ser um conceito bastante vinculado ao norte global, o queer é um conceito amplamente utilizado no âmbito acadêmico brasileiro e, em menor escala, de forma identitária aqui no país.

Dado o contexto em que Karim estava, Nova Iorque, estudando na NYU, no fim dos anos 1980 e início dos anos 1990, em seu curta-metragem, de 1993, com financiamento da Frameline, que apoia o cinema queer, o cineasta utiliza esse conceito em algumas passagens. Mas mais do que utilizar, o cineasta o incorpora ao tecer críticas sobre gênero, sexualidade e linguagem no sul global em diálogo direto com o norte global, mais especificamente os Estados Unidos. O termo queer é utilizado pela primeira vez no curta-metragem quando o narrador está explicando em língua inglesa alguns termos relativos a gênero e sexualidade em língua portuguesa, alguns deles tidos, à época, como pejorativos, e diz:

[...] coroa significa *spinster*, mas também significa *crown*. Viado significa *deer*, mas também *faggot*, que significa *queer*. Sapatão significa *big shoe*, mas também quer dizer *dyke*, que significa *queer*. No Nordeste, a palavra lésbica quase nunca é utilizada. Puta significa *whore*. É a pior coisa que alguém pode chamar uma mulher se quiser insultá-la. Se alguém quiser insultar um homem, o chama de viado, que significa *faggot*. Toda menina teme ser chamada de puta. Eu temi a palavra viado desde que eu era pequeno.

As imagens em movimento que aparecem enquanto o narrador explica a tradução da queeridade da língua portuguesa em meio à cultura patriarcal brasileira para a língua inglesa, são imagens antigas em preto-e-branco, que remetem à primeira metade do século XX. Primeiro, quando menciona coroa, mulheres brancas e negras de meia idade sentadas com crianças entre elas são vistas em um plano americano, dando evidência para a intersecção de gênero, idade e também de raça. Quando menciona viado pela primeira vez, aparece em tela um homem branco de meia idade em meio-primeiro plano mexendo em uma máquina nas mãos. Em seguida, ao falar sobre o conceito de sapatão, há uma sequência de imagens em que apenas mulheres brancas aparecem. Destaco nessas imagens a pouca diversificação de mulheres especialmente no que concerne a raça, em se tratando de Brasil e, mais especificamente, Nordeste, mas em muito na performatividade de gênero através da moda para enfatizar ou a feminilidade ou a masculinidade. Quando a narração menciona a palavra lésbica, duas mulheres dançando juntas em plano americano aparecem. Ao falar sobre o pior insulto a um homem, a imagem que aparece em tela (Figura 6) é a de um homem branco de meia idade com a mão na cintura que está se abanando com seu próprio chapéu –o que nos dá uma ideia estereotipada de feminilidade masculina.

**Figura 6: Homem com mão na cintura**



Fonte: Youtube

Quando o narrador traz sua experiência à tona, deixando o texto ainda mais autoral, e revela ter sido chamado de viado na infância, a sequência mostrada são meninos na escola sentados no pátio, brincado entre si com um jogo corporal um pouco violento, sugerindo a quem assiste ao curta-metragem que a homofobia é estrutural e construída socialmente, ou seja aprende-se sobre ela desde a infância, além de sugerir que ela pode estar atrelada a um contexto de *bullying* na escola.

Essa colagem ensaística do discurso verbal e visual traz algumas problemáticas em cena sobre o que é o queer decolonial no filme de Karim. Ao passo em que o discurso verbal, em narração *voice-over*, tenta refletir sobre a linguagem queer no Brasil em comparação com a dos Estados Unidos em língua inglesa, há uma ruptura dessa decolonialidade nas imagens, uma vez que a maior parte delas apresenta pessoas brancas que parecem estar distanciadas de uma realidade brasileira da primeira metade do século XX. É apenas quando suas tias-avós e avó entram em cena que a decolonialidade e queeridade acontecem em sua potência máxima no filme, ou seja, tanto através do discurso verbal quanto do visual. A variedade de histórias contadas relativas à performatividade de gênero no Brasil da primeira metade do século XX, configuram uma exposição do que foi, um dia, velado, e agora se põe em discurso verbal e visual. As mulheres que ali contam histórias não temem o julgamento da sociedade patriarcal, colocam-se em imagem presente e em histórias do passado. Tecem críticas ao patriarcado brasileiro e questionam estereótipos de gênero: a puta ou rapariga, a apaixonada, a casada, a solteira e assim por diante.

O exemplo que usarei aqui é o de Dedei (Figura 7). Dedei, tia-avó de Karim, nunca se casou e, por isso, se tornou, como é dito em narração, “uma mãe que nunca teve filhos, a mãe das suas irmãs”. No filme, Dedei diz não gostar de vaidade e de nunca ter gostado de se pintar, ou seja, de usar maquiagem. Preferia as roupas folgadas e compridas.

**Figura 7: Dedei**



Fonte: Youtube

Em entrevista, diz nunca ter gostado de homem na sua vida: “nunca me apaixonei por homem nenhum, não”, diz Dedei. Reforço aqui a performatividade de gênero de Dedei, que se distancia de um ideal de feminilidade, atrelando-o a um questionamento sobre a heterossexualidade compulsória (Rich, 1980). Isso porque Dedei não diz de quem gostar, ou seja, sugerindo uma possível homossexualidade. Ou ainda, não informa não gostar sexualmente nem de homens e nem de mulheres, e, portanto, sugerir uma possível assexualidade. Informa apenas não gostar de homens. Gostar ou não gostar de homens seria, então, a única possibilidade para Dedei.

Dessa forma, o curta-metragem de Karim não apenas traz à tona o conceito de queer no contexto brasileiro em diálogo com o contexto estadunidense no início dos anos 1990, como também proporciona interpretações sobre identidades de sexualidade e de performatividades de gênero em meados-fins do século XX no sul global, mas especificamente no Nordeste brasileiro, a partir das falas de suas tias-avós e avó.

### **Considerações finais**

Com isso, o que quis aqui nesse capítulo foi introduzir uma leitura sobre a queeridade e a decolonialidade no primeiro filme de Karim Aïnouz. Primeiro, busquei refletir sobre o gênero filme-ensaio e sua relação intrínseca e profunda com a literatura, com a autoria. Segundo, busquei relacionar o discurso decolonial e queer contidos no filme de Karim a fim de refletir sobre a sociedade patriarcal brasileira —e suas complexidades de construção identitária. Isto, tendo em vista ter sido o nosso, um país colonizado e que, portanto, possui uma relação estreita com o olhar do Outro, especialmente através do audiovisual. Por fim, apesar de pouco citado, considero o primeiro filme de Karim de extrema relevância para o cinema nacional, uma vez que disserta sobre a queeridade no país a partir de um discurso decolonial, trazendo à tona as complexidades de gênero, sexualidade e raça no Brasil no fim do século XX. É a partir das histórias mais íntimas de sua família que Karim nos apresenta (e apresenta ao público estrangeiro) um panorama da construção de gênero e sexualidade enquanto denúncia de uma cultura patriarcal. Assim como o famoso *slogan* feminista dos anos 1960 e 1970, Karim nos mostra nesse filme-ensaio que o “pessoal é político”.

## Referências

AMANCIO, Tunico. Pacto Cinema-Estado: os anos EMBRAFILME. **ALCEU**, Rio de Janeiro, v.8, n.15, p. 173-184, jul./dez. 2007. Disponível em: < [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Amancio.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf)> Acesso em: 31 jan. 2024.

ASEVEDO, Everaldo. Reflexões sobre o machismo na etnografia doméstica de Karim Aïnouz: “O patriarcado sem homens” em *Seams*. In: **Cultura e Sociedade**. Danila Barbosa de Castilho (org.). Ponta Grossa: Atena editora, 2020, p.108-120.

DUARTE Constância Lima. Feminismo: Uma história a ser contada. In: **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Heloisa Buarque de Hollanda (org.). Rio de Janeiro: Bazer do tempo, 2019.

CORRIGAN, Timothy. **O filme-ensaio desde Montaigne e depois de Marker**. São Paulo: Papirus, 2015.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. Tradução: Carlos Guilherme do Valle. In: **Bagoas**, Natal, n. 05, 2010, p.17-44. Disponível em: < <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>>. Acesso em: 31 jan. 2024.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papirus, 2000.

## Referências audiovisuais

AINOUZ, KARIM. **Seams**. [Filme-vídeo] Produção de Karim Aïnouz, direção de Karim Aïnouz. Nova Iorque, Frameline film & video completion fund, 28 min. color. son.

## ***The banality of social injustice through a Kludge aesthetics: protesting state violence in Branco Sai, Preto Fica (2014)***

Juliana Henriques de Luna Freire  
Sandra Amelia Luna Cirne de Azevedo

This essay analyzes contemporary artistic protests in Brazil that bring to the fore issues of violence affecting the lower-income class on the margins of large cities. Our focus is on how those movements disturb apparent stasis, creating places for contentious debate about the role of race and social discrimination caused by the Brazilian State. What we propose is a revision of the type of manifestation coming from the margins, outside the urban areas of public visibility and protesting what critical theorist Paul Virilio has called the “militarization of society” (in Cubbit, 2000, p. 128). As noticed by social activists, there is a lack of investigation of police action and its violent impact on peripheral urban areas, a situation that becomes worse with the increasing power of political groups, such as the “Bancada da Bala”, or *bullet bench*, a controversial nickname for a group of politicians included in the Parliamentary Front of Public Safety and associated with the weapon industry and police groups, advocating campaigns to end civil disarmament policies. Extensive attention has been given lately to the impact of military and police forces in favelas in Rio and other urban capitals, especially now, with the Military intervention commanded by the Federal Government in 2018. But here we want to specifically focus on the militarization and impact of State violence in peripheral areas to the extent that they are presented as banal, daily occurrences. Social injustice becomes quotidian and the «bare life» (here referring to Giorgio Agamben’s conceptualization in 1998) needs to be reconsidered in terms of race, class, and political context. The concept of «bare life» implies that those bodies had no political status or protection. How are these real, non-fictional neighborhoods the target of sovereign violence, used by the State to, supposedly, preserve institutional order? If police are not properly investigated and prosecuted and such State violence continues to go unpunished, how does the long-term transition to democracy raise important political questions in terms of what has not changed about the police action against the poor *candangos* (poor second-generation immigrants) in the periphery of Brasília?

At the same time, what kind of resistance is possible (in art, political protest, and community mobilization)? We argue that sociopolitical contexts bring a deeper understanding of those “rhizomatic revolutions” happening in increasingly networked societies that connect urban spaces, here referring to the theorization done by Manuel Castells (2012) and Andy Merrifield (2014). What both these critics put in evidence is how these small revolutions are multinodal, sprouting at different moments and generated by distinct (but interconnected) events. Some have reacted against passively accepting State power by using filmic language to protest against police violence, such as the production *Branco Sai, Preto Fica* from 2014, by Adirley Queirós. A film based on a true story of police raids at Quarentão, a suburban area of Ceilândia outside the capital Brasília, the story follows the life of two victims of a police raid of a night club in which people were racially separated by the police for a pat-down, many becoming handicapped and suffering serious injuries as a result. The raid took place in 1986 and it is significant that, almost thirty years later, the situation has not changed. On the contrary, more police violence in the suburbs and the favelas of Brazil is being recorded. If something has changed it is the fact that, when the movie was produced, social media has already become a tool for increasingly denouncing State violence. By analyzing *Branco Sai, Preto Fica* within a Cultural Studies framework, including urban studies, to think about the militarization of Brazilian society and its political implication, we argue that Queirós creates a kludge, post-modern film that critiques State militarization of the police and the banality of violent acts against Afro-Brazilian bodies. Using parodic strategies and a futuristic science-fiction pattern, the director manifests a critical perception of our history and questions our contemporary construction of a less racially unjust civil society.

In terms of public impact and recognition, the film by Queirós received prizes at the Festival de Brasília (Best Script), Festival Internacional de Cinema de Cartagena de Indias, and Festival de Cinema del Uruguay. The director describes it as an example of “cinefilia popular,” and part of his work in the Collective Cinema Group of Ceilândia, *Ceicine*. The director Queirós claims it to be a “documentário spaghetti,” here a reference to Spaghetti Western, or Western films created in Italy or Spain (Carreiro, 2011). A second character is called Sartana, one more reference to the genre, because of the classic series of films entitled *If You Meet Sartana Pray for Your Death* (1968), a movie by Gianfranco Carolini. In the original film, the hero uses advanced weapons to attack his enemies, such as smoke bombs and trick weapons. Queirós rescues the term “spaghetti,” which is traditionally negative, to refer to the popular music and cinema to which he is trying to pay homage. This creative appropriation of the name and role of a previously existing and well-known “heroic” character is just one of the many parodic strategies handled by the director in the construction of *Branco Sai, Preto Fica*.

There are three main characters in this “science-fiction” film: Marquim, one of the protagonists, who is both a fictional and a real victim of the police attack framed in the movie. At the time when he was only thirteen years old, he used to enter, through one of the windows, the community center where the dances took place, and in real life, he was left in a wheelchair after the raid. The biographical character is presently a DJ and rapper,<sup>15</sup> and in the film he plays himself, a DJ who

<sup>15</sup> Marquim plays rap songs in Guind'Art 121 and in current times at Tropa de Elite. Both music groups play rap and hip hop about life in the suburbs.

still thinks about the past at the Quarentão, playing songs from that period in a community radio station established in his basement. Sartana is another neighbour who also survived the police attack, and along with Marquim plan on destroying Brasília with a music bomb. At last, Dimas Cravalaças, who travels back from the future to save the city.

### **Kludge aesthetics, politics, and unoccupied spaces**

Parody is the main device in operation in this film, which is the aesthetic result of a process of *collage* of a recognizable set of elements. Aside from the already mentioned borrowing from Western films to produce his spaghetti-western version, Queirós' work is also clearly indebted to science fiction. Only that the result is what we could call a "doc-science fiction" with local, amateur actors, and combining the genre of science fiction with elements of a documentary. It creates a sort of *kludge aesthetics*, what we refer to in Portuguese as «gambiarra» to refer to an ill-assembled grouping of items, that indicates it being aesthetically unfinished. For instance, the actors are neighborhood people and unknown minor actors, and the songs are popular songs popular in lower-income neighborhoods. In an artistic enterprise that makes no effort to disguise its aesthetics of deprivation, and it is no surprise that creativity is at stake, replacing what is lacking with an excess of parodic forms, themes, images, and tones. Theoretically, the post-modern consent to parodic appropriations becomes a regular as well as a useful strategy in the modeling of several simulacra, signs of well-known and easily recognizable artistic genres, gestures, icons, and stereotypes. According to Queirós, "A minha cinefilia é banguê banguê, karate, Bruce Lee, filmes de ação... Uma das nossas referências era *Blade Runner*... queríamos que assumisse um imaginário de uma cinefilia popular que no Brasil é vista como de mau gosto por uma elite do pensamento, apoderar-se do gênero e fabular por cima" (qtd. in Mourinha, 2014). The *cinefilia popular* that influences Queirós, then, brings to the film cultural items, symbols, and ways of life that borrow from Hollywood and popular cinema, and that transform them into the particular context of the *Ceilândia*.

The excess of clumsy, ill-assorted collection of appropriations assembled to fulfill a filmic narrative could eventually lead one to consider pastiche, in the sense defined by Fredric Jameson, as "blank parody" (1991, p. 16), since the process of collage is so evident and so mocking. However, even if the textual surface is a rough patchwork, designed to elicit the identification of sources and materials entering the filmic fabric, there is an undercurrent project providing deep meaning and cohesion to this irreverent aesthetics, authorizing us to consider these artistic strategies as representing post-modern parody in the sense defined by Linda Hutcheon (2002, p. 93), as a critical appropriation of elements gathered to destabilize genres, traditions, norms, values, and deconstructing them from within. As Hutcheon indicates, parody and pastiche can also be political.

It should not be forgotten that this aesthetics of collage, which enables us to notice its patchwork patterns, for instance, in the juxtaposition of Western and science-fiction formats, is not only evident, but it becomes opaque, acquiring a concrete dimension in the setting itself. It is very much a replica of the poor locations in which the *Candangos* live, only given a ridiculous, or rather a *pathetic touch of futuristic* or

scientific development. Thus, for example, the building in which one of the protagonists lives is pitiable about the character's needs: as he moves his wheel-chair up and down elevators, moveable platforms, and engines that could have well been devised as high-tech gadgets for a science fiction movie, we notice that in the film they are made up of scrap, trash, wooden boards, whatever cheap or recyclable material handled in a way that is popularly known among Brazilian engineers as "gambiarras." They consist of the most inventive adaptations to make mechanical or electronic devices work, usually without any worry to the clumsy, ill-arranged, grotesque aspect of the final result, a kind of Frankenstein-style procedure. This aesthetic project based on shortage and privation, lacking any possible minor luxury, is not only compatible with the existing conditions of the marginalized people taken as the mimetic reference in the plot, but it also fits the reduced budget typical of spaghetti-westerns. The radio station, for instance, is located in the basement and the music is played from vinyl records on old-fashioned turntables. The futuristic time machine is a metal container haunted by psychedelic disco lights.

Mechanical devices are not only seen everywhere in the building, but they also become integrated parts of the characters' bodies or movements, replacing the limbs or the functions that were lost in the police raid that maimed them. As we have been trying to stress, the aesthetics of deprivation and of adaptation are everywhere thickened, made explicit to be closely, continually, and disturbingly watchable. The wheelchair and the mechanical leg, then, are more than scenic props. They acquire multiple meanings, being, at the same time, objects that compensate for one's loss, and unmovable evidence of the same loss. Mobility is thus subject to the same kludge procedures seen everywhere, at all levels of the film structure and narrative: in the genres, the setting, and the moveable devices to the characters' own disabled and artificially-repaired bodies. Ironically, Sartana makes his living repairing other people's mechanical legs, a conclusion we come across through a brief scene in which he is fixing a guy's cast leg, a gesture that reinforces the sardonic and pervasive logic of adaptation in an environment deeply affected by deprivation as a result of social injustice and State violence. In Sartana's case, the tragic loss of mobility is what ironically enables him to survive by providing mobility to others. Mobility is a central theme in the movie. Living under militarized conditions, subject to curfews and checkpoints, false passports will be an immediate necessity and will have a similar function as the wheel-chair and the mechanical leg in providing "false" artificial means for the characters to move around.

The moments in which Marquim is playing his old songs bring lyricism into the rough, tough, clumsy, and grotesque environment. They are also moments that contradict the generally acknowledged post-modern preference for space over time. Space plays a very important role in the film, it is true, but time is also a major element, working dramatically to sustain the heroes' aims, since it is their memory of the past misfortune that leads them to revenge, and functioning nostalgically because it was in the past that they were happy. After all, they could sing, play and dance. The past was their paradise and the music Marquim plays captures this lost idealized space through romantic songs. Now, they are exiled. It is not by chance that the kind of music in circulation in their present time will be used to furnish the bomb of their revenge. Sartana, another member of the neighborhood, also plays

himself in the film: he is another teenager who lost his leg at the dance and wears a cast. Together they plan on attacking Brasília in 2017, a fictional time in which Brasília and the satellite cities are, as mentioned previously, openly militarized with roadblocks preventing the mingling between *candangos* and *brasilienses* (citizens of Brasília), and demanding ID checks to cross from one side to another. For all those reasons, Marquim and Sartana plan on attacking Brasília with a major weapon: a container filled with popular music (Brazilian brega, forró, and black music), or examples of socio-geographically, stigmatized worker-class art that the center does not traditionally recognize. It would be interesting to consider that the songs being recorded to stuff the bomb are not the same songs Marquim used to listen to and play in his “gambiarra” or spaghetti-western radio station. Those belong to the past and, many of those being international hits, those love songs were exported and produced by the cultural industry.

### **“Rhizomatic revolutions” and documented state violence**

When cultural critic Manuel Castell defined the term “rhizomatic revolutions” (2012), he examined social movements using increasingly networked societies to gain space for political struggle. Borrowing from Deleuze and Gattari (1995), these processes are nonlinear, multiple, just as the roots that gave it name, what these post-structuralists called «rhizomatic thinking». In this particular case, this film can be seen as one of the artistic protests that denounces violence and disturbs stasis. It could be noticed how art catalyzes change by engaging urban sectors of society in the discussion that could bring a new understanding of the systemic violence surrounding those groups, their vulnerability to institutional racism, and the resistance to those forms of recurring attacks.

No doubt the film searches for several artistic and communicative approaches to denounce several aspects of social injustice and State violence, deriving the main argument from the already-mentioned historical event, a dramatic episode that took place at a party inside the Ginásio Quarentão in Ceilândia on March 5, 1986. On that occasion, the Military Police of the Federal District, Brasília, entered the party with horses, helicopters, and batons (Moraes), leaving a large number of people mutilated, paraplegic, and shot. Marquim, in his personal experience as a real victim of the attack that made him handicapped, describes the perverse way the act of violence was preceded by a gesture of segregation, echoed in the title of the film:

os garotos brancos sendo retirados amigavelmente e que não só restaram os negros, o pau comeu numa sessão de vandalismo e barbárie por conta de policiais armados, com enormes cassetetes, e a cavalo que pisotearam dezenas de jovens que iam sempre aos bailes ali realizados, deixando um saldo triste de mutilados, paraplégicos e feridos a bala. (Ferreira, 2014)

Data collected from community monitoring groups such as the Movimento Mães de Maio indicate the recurrence in contemporary times of such events in poor urban neighborhoods: that specific group of women mobilized itself against the “crimes de maio de 2006,” when their sons and daughters disappeared from the

favelas during periods of supposed democracy. The tragic attacks by the police left 493 dead people in São Paulo as a response to some previous attacks by the Primeiro Comando da Capital (PCC) in May of that year. Besides those victims, 100 bodies and 30 missing people were not recognized by the Secretaria de Segurança Pública (SSP). One mother describes: “vamos parar de falar que [a ditadura militar] acabou pois não acabou, senão a gente não estaria aqui. Se acabou, foi para a burguesia. Aliás, a escravidão também nunca acabou. A senzala de hoje é a periferia” (Borges, 2014). What the figures of young, poor Brazilians who are shot in suburban areas indicate is that a large number of those incidents are not reported or solved, leaving those populations with little perception of community safety in a public urban space. Their community, just as represented in the film, is a foreign reality where regular legislation and rights do not apply. The dark-skinned members of the community who were attacked in Ceilândia, then, represent part of the society that can be frisked and violently beaten during a supposed search for weapons or guns, dismantling any remaining sense of community and belonging. There was no need for a warrant or search, or need to follow strict pat-down procedures because the police would hardly fear the repercussions of breaking those individuals' rights. It bears striking resemblance to the term *bare life*, as described by the critic Giorgio Agamben, in which those lives are denied political function (and consequently the rights associated with being a citizen of the community) (1998, p. 47). Those black lives can be excluded and expelled because they are not considered individuals holding rights and duties. The violence in the suburbia, then, would never suffer reprehension or be investigated under the rule of law because it already creates an exception where the regular rules applying to the rest of the polis do not apply (Agamben, 1998, p. 28), in this case to darker-skinned Brazilians. These black, bare lives, then, are constantly operating inside a spectacle of fear, in which the power of the police exerts constant surveillance over a cultural dance movement.

Guimarães, considering the popularization of Black Music (soul, hip hop, funk) in the popular context, discusses the popularization of the *bailes* (dances) from 1984 and a tradition of repression dating back to the military dictatorship, in large urban centers such as São Paulo and Rio de Janeiro, and mainly in popular suburbia. The history of attacks to the dance parties by the military police goes way back to the transition to democracy: “Em plena ditadura militar, a liberdade e a alegria dos bailes da Chic Show ou do Palmeira eram uma afronta para o regime linha dura. A resposta era violenta. ‘Era foda. O baile estava lotado e a polícia jogava bomba de fumaça lá dentro. Depois separaram homem de um lado e mulher de outro’. Essa cena de guerra aconteceu em 79, num dos bailes da Chic Show, na Brasilândia, zona norte da capital paulista” (Nelson Triunfo qtd. in Guimarães, 2009).

Recent data from the Comissão Nacional da Verdade has shown that, in Rio, the military police persecuted black dances claiming that “um revolucionário americano estaria no Brasil recrutando militantes para implementar no país um regime de segregação racial” (“Na Ditadura”, 2015), from data collected from documents at the Dops (Departamento de Ordem Política e Social) from the state of Guanabara. Such an attempt to create fear and politicize a cultural manifestation of the working class raises consequences: fear-mongering based on highly doubtful claims of inserting racial bias in Brazilian society, as if the country had not been racially se-

gregated before. Defenders of this hypothesis claimed that the goal of such group was to “criar um bairro só de negros; criar ambiente de aversão aos brancos” (“Na Ditadura”, 2015). Is the “bare life” in this case exclusively African-Brazilian, then? “Esse extermínio sistemático da população jovem, negra e periférica é herança da ditadura também, mas não foi a ditadura que inventou isso. Ela só possibilitou que isso se ampliasse, com a criação e estruturação da ROTA, por exemplo, que é responsável por 20% dos extermínios da PM apesar de ter apenas 0,01% do efetivo” (Valente qtd. in Borges, 2014). ROTA is the acronym for combative group of police from the state of São Paulo. There are similar practices in the combative policing of peripheral groups in metropolitan regions of São Paulo, Rio de Janeiro and Brasília.

A recent documentary made by the American cable TV channel Viceland about the recent unsolved murder of several MCs (rappers and singers from the periphery) in Brazilian capitals, mainly Santos and suburbs of São Paulo, exposes the controversy surrounding the murder of those artists: on one side the police blame PCC (Primeiro Comando da Capital) for the crimes, justifying that the violent environments of drugs, music, and sex exposed them to risks. As Colonel Telhada, now an icon in the discussion of gang violence, claims, their deaths are “resultado das ações dos mesmos” (qtd. in Noisey, 2016). On the other side, just as in *Branco sai*, victims and witnesses blame the police as perpetrators of the random attacks. As the MCs represent the voices of the favelas, their discourse can be seen as a threat to the system. Since a very small number of ho get investigated and solved (1 out of) (Noisey, 2016), what we face is a situation of lack of accountability for those actions. In the film, however, there is no doubt: the black and white photos provide enough evidence of what could be called a “democracia do massacre” (Borges, 2014), a term used by critics when discussing police violence, which still happens even after 30 years since the end of the dictatorship. As explained by Oliveira about State violence in Brazil, in the first decades of the 21st century, we are facing “execuções extrajudiciais, torturas nas delegacias, invasões de domicílios sem mandado. A mídia hegemônica sequestrou o direito de liberdade de expressão” (Oliveira, 2016). *Branco Sai* is a response to that.

### **A religious theocracy and a futuristic dystopia**

A third character plays an important role: Dimas Cravalanças, an agent of the State who goes back in time from 2073 to collect proof of the Quarentão incident and other instances of State violence. Brazil in the 2070s is described as dominated by an Evangelical group called *Vanguarda Cristã*, and their goal is to pay nominal fees for past State wrongdoings. In fiction, this creative inclusion is another political portrayal of another trend in Brazilian society. We have mentioned the “Banca da Bala”, an increasingly powerful group of politicians in the Brazilian Congress. Alongside the empowerment of this group related to the weapons industry and police forces, a similarly organized group, only formed by religious deputies and senators connected to evangelical churches, has been called, with their knowledge and consent, the “Bancada da Bíblia”, or *Bible bench*, an assembly that has been determinant in the course taken by Brazilian politics in recent times.

The film hints at both groups: Queirós creates a filmic dystopic projection that prophesizes a theocracy dominating Brazil in the 2070s, as the increasing number

of members of the population in evangelical churches has become an astonishing phenomenon. Brazil is the second country in the world (the U.S. being the first) in the recent process of growth of Protestant churches-- the Pentecoastals leading growth, which used to represent only 9.5% of the evangelical population in 1930, and growing to 66% of it in 1980. Assembleia de Deus is the leading church as to the number of evangelical members today. If the process continues at the same rate, statistics suggest that in 2045 the evangelical churches in Brazil will gather 50% of the national population (Martinez, 2018). Considering they have become more and more organized and engaged in political activities, Queirós' futuristic projection of Brazil as an evangelical theocracy in 2070s is more than just a fictional dystopia, it is a realistic projection.

From the standpoint of this conjunction between religion and politics, it becomes clear that the justice Cravalaças is trying to achieve does not include real punishment or a trial for those responsible for ordering and executing the random attack by the police. Instead, the nominal fee would be a symbolic redemption of guilt from the State. One can readily imagine that guilt would be a major disturbing element in any Christian theocracy. This would explain the main purpose of the mission, probably devised to officially free the State leaders from responsibility associated with the legacy of violence. Here we could not avoid connecting this mission as a parodic reference to the aims of the Comissão da Verdade, officially formed and authorized to investigate the "truths" associated with State violence during the Brazilian military dictatorship, effectively operating to restore the historical narratives of the country's trauma and to pay fees to the injured ones or their family members, without, however, any real punishment for the convicted aggressors.

However, Cravalaças has not been sent only to investigate and compensate people for the past State violence. There is a more immediate and concrete purpose in his coming from the future, as he is also responsible for dismantling the music bomb being prepared in that specific moment of the past, an artifact stuffed with "explosive" popular music to metaphorically attack and destroy the center of the metropolis.

The idea of a futurist, fascist Brasília in the movie, with police checkpoints, is not an overstatement: it was based on the urban project of Plano Piloto, a structure resembling an airplane and winner of the 1957 contest to be executed in the construction of the new capital. A city that was initially projected as a socialist intention of equalizing access to the city resulted in an acumen of projected, artificial elaboration. Those familiar with the process of planning and constructing the city have heard that, since its projection by urbanist Lúcio Costa, architect Oscar Niemeyer, and landscape architect Roberto Burle Marx, the city had a role in the creation of satellite cities to nurture the city's need for labor. At the same time, it was necessary to prevent those who actually built the city, mainly Northeastern migrants, from being able to afford to live in the main regions of Plano Piloto. The segregation of the peripheries was obvious in the construction of Brasília, as well as in the absence of transportation methods to and from those locales. Their role was the construction of the city, but not belonging in it, as has been discussed by urban theorists such as Mike Davis (1990), David Harvey (2012), and Teresa Caldeira (2000), when they claimed that capitalist, urban societies tend to be built in such ways that they segregate the poor due to capital's interests. These works have

given us theoretical perspectives to work with the representation of city spaces in a variety of art forms, including film. Based on these theorizations, we argue that the symbolic presence of excluded poor workers in the city, however, exists in appropriated spaces of symbolization, such as in the statue of Os Guerreiros (or “os Candangos”), at the central Praça dos Três Poderes, by Bruno Giorgi. The use of the term has been discussed by James Holnston (1993), who historicized the arrival of migrants primarily from the Northeast after the drought of 1958. Numbers indicate growth in population from 1957, the year after the construction of Brasília started, from 2,500 to 65,000 in two years, eventually reaching 80,000. As in the description of the movie director, “O Brasil são Ceilândias,” says Queirós, “uma grande favela, mas o que torna Ceilândia um lugar muito específico é estar colada ao poder, ao lado do poder, ser um espelho ao contrário da cidade” (qtd. in Mourinha, 2014). The body of the migrant, then, was exalted for erecting the city, as in the statue Os Candangos, but their physical separation is still asserted to keep the poverty-stricken houses away from the city center.

The film’s representation of space as a deteriorated replica of a favela, only somehow depopulated, leaves the viewer with a feeling of a post-apocalyptic landscape. Was it abandoned by people? Did they die? Few individuals are seen, besides the two handicapped men and some popular artists. The place has also been abandoned by authorities and State power in terms of social policies, but not in terms of political control. The arrival of Cravalanças, who comes back in time from 2073 to dismantle the bomb and to investigate the police acts, certainly fits the dystopia. If we are considering a future evangelical theocracy, the bomb represents a powerful obstacle to the progress of a religious doctrine that largely opposes profane music, dancing, and drinking.

But the mission from the future, announced by a female voice reminding us of a supermarket announcer, does not suggest hope at all. As the dismantling of the bomb is ordered by the dominant system, nothing in the film suggests this to be a hint of redemption. In fact, the man from the future comes as an evil angel, to disrupt hope and resistance. Ultimately, the film hints at problems created by the militarization of the city with a dystopic, ill-fitted aesthetic: within this futuristic, but dystopian perspective, State violence has hurt and segregated the Afro-Brazilians in the lower-classes into a deserted and poor reality where they can only resist through popular cultural art forms. The heroes are Marquim and Sartana, the ones protesting stasis by preparing the bomb: two parodic heroes -not epic, not tragic- being both handicapped, they are at first glance unfit to perform great deeds. Their heroic *bildung* had been dramatically interrupted by the police raid when they were severed. Instead of a heroic action, we perceive a creative reaction evoking their expertise and their desire for revenge. Within the ironic frame of the film, they would not be playing any serious, grave, heroic action: the preparation of a bomb filled with songs is a humorous solution. Symbolically, it places peripheral art in the center of the fighting arena, Brasília, bombarding violence, power, and segregation. Small, but symbolic rhizomatic nodes that could contribute towards a social revolution. Even if bombs are weapons of mass destruction, this one would just be destroying prejudice and challenging the system.

## References

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: sovereign power and bare life**. Stanford: Stanford California Press, 1998.

BORGES, Thiago. "A ditadura continua nas periferias." Brasil de Fato. 6 May 2014. Available at: <https://www.brasildefato.com.br/node/28406/>. Accessed: 5 Mar. 2018. Web.

BRANCO Sai, Preto Fica. Dir. Adirley Queirós. Cinco da Norte, 2014. Film.

CALDEIRA, Teresa. "Enclaves fortificados: erguendo muros e criando uma nova ordem privada." **Cidade de muros**. Crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo: EDUSP, 2000.

CARREIRO, Rodrigo. "**Era uma vez no spaghetti western: Estilo e narrativa na obra de Sergio Leone**". Ph.D. Dissertation. Recife, Centro de Artes e Comunicação. Universidade Federal de Pernambuco, 2011. Print.

CASTELLS, Manuel. **Networks of outrage and hope: social movements in the internet age**. Cambridge: Polity Press, 2012.

CUBBIT, Sean. "Virilio and New Media." **Paul Virilio: from modernism to hypermodernism and beyond**. Thousand Oaks: Sage Publications, 2000. 127-142. Print.

DAVIS, Mike. **City of quartz: excavating the future in Los Angeles**. New York: Vintage Books, 1990. Print.

FERREIRA, Carlos Alberto. "Branco sai, preto fica, filme que retrata a violência policial contra minorias no DF, vence o festival de Brasília do cinema brasileiro." **Ímpares online**. <http://www.imparesonline.com.br/2014/09/branco-sai-preto-fica-filme-que-retrata.html>. Accessed 5 Mar 2018. Web.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Introdução: rizoma. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 11-37.

GUIMARÃES, Juca. "Triunfo: a ponte do soul para o hip hop." 29/10/2009. Noiz. <http://noiz.com.br/materias/triunfo-a-ponte-do-soul-para-o-hip-hoa.html>. Accessed 5 Mar 2018. Web.

HARVEY, David. **Rebel cities: from the right to the city to the urban revolution**. New York: Verso, 2012.

HOLNSTON, James. **A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. Print.

HUTCHEON, Linda. **The politics of postmodernism**. New York: Routledge, 2002.

IF You Meet Sartana, Pray for Your Death. Dir. Gianfranco Carolini. Paris Etoile Films, 1968. Film.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism: or, the cultural logic of late capitalism.** Durham: Duke University Press, 1991. Print.

MARTINEZ, João Flávio. “Análise das Igrejas Evangélicas no Brasil.” Centro Apologético Cristão de Pesquisas. Capcp.org.br. 16 set. Accessed 5 Mar 2018. <http://www.cacp.org.br/analise-das-igrejas-evangelicas-no-brasil/>. Web.

MERRIFIELD, Andy. **The new urban question.** London: Pluto Press, 2014.

MORAES, Camila. “‘Branco Sai, Preto Fica’: Filme retrata apartheid social mesclando ficção científica e documentário em Brasília”. **El País**. 20 Mar. 2015. [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/20/cultura/1426879114\\_215283.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/03/20/cultura/1426879114_215283.html). Accessed 5 Mar 2018. Web.

MOURINHA, Jorge. “Adirley Queirós filma os subúrbios de Brasília à imagem de Blade Runner.” 23/10/2014. Público.pt. <https://www.publico.pt/2014/10/23/culturaipsilon/noticia/adirley-queiros-filma-os-suburbios-de-brasilia-a-imagem>

“Na ditadura, militares perseguiram até baile black no Brazil.” Congresso em Foco. 7/11/2015. Accessed 5 Mar 2018. <https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/na-ditadura-militares-perseguiram-ate-bailes-black-no-brasil/>. Web.

NOISEY. “São Paulo with Major Lazer, MC Talhada, MC Guime.” Viceland. 2016. [https://www.viceland.com/en\\_us/video/sao-paulo-with-major-lazer-mc-guime-mc-bin-laden/56cdcd7da842437f5f3c30b7](https://www.viceland.com/en_us/video/sao-paulo-with-major-lazer-mc-guime-mc-bin-laden/56cdcd7da842437f5f3c30b7). Accessed 5 Mar 2018. Web.

OLIVEIRA, Dennis de. “O risco de ficar apenas na autoestima.” Alma Preta: Jornalismo Preto e Livre. 24 dez. 2016. Accessed 5 Mar 2018. <https://www.almapreta.com/editorias/o-quilombo/o-risco-de-ficar-apenas-na-autoestima>. Web.

**EIXO III:**  
*Linguagem e Ensino*

# **A poesia (digital) na sala de aula de inglês para discutir direitos humanos e migração forçada: algumas reflexões sobre o poema *Refugees* de Brian Bilston**

Walison Paulino de Araújo Costa  
Rogério Miguel Puga

Numa altura em que a poesia exclusivamente digital é comumente lida por jovens da ‘geração net’ (McLoughlin; Lee, 2007) considerados ‘nativos digitais’ (Prensky, 2001), em *tablets* e celulares, e recordando o debate de Bearne e Hodges (2000) sobre que livros analisar na sala de aula de Inglês, o presente texto pretende refletir brevemente sobre a utilização do poema *Refugees* do poeta inglês Brian Bilston (n. 1970) na sala de aula de Inglês do ensino secundário português (12º ano) e no terceiro ano do ensino médio brasileiro para discutir temas relacionados com a migração forçada e os direitos humanos (de refugiados), e simultaneamente, através da leitura de poesia digital, incorporar a tecnologia digital utilizada diariamente pelos discentes para estimular a participação criativa (Thorne; Payne, 2005, p. 380) e autônoma (McLoughlin; Lee, 2007) dos alunos na sala de aula.

## **A utilização da poesia para promover o debate crítico na sala de aula de Inglês**

No contexto português, a análise crítica de poemas poderá ser realizada e recuperada em vários momentos do ano letivo, nomeadamente no que diz respeito ao domínio de referência ‘cidadania e multiculturalismo’ (Moreira *et al.*, 2003). A partir desse domínio, é aconselhado que se abordem conceitos como a igualdade; o direito à diferença, à liberdade, através da Declaração Universal do Direitos do Homem. Circunstanciados por esse recorte conceitual, o poema poderá motivar a discussão de temas com base numa problemática social atual, o qual é tema recorrente na imprensa e nas redes sociais. Outros temas contemplados nesse mesmo domínio listados pelo Programa de Inglês de Portugal são a “mobilidade e fluxos migratórios, [...] refugiados (políticos, religiosos, económicos, étnicos, [...] políticas de imigração” (Moreira *et al.*, 2003, p. 29). O poema digital presta-se também ao debate de temas contemplados no quarto domínio de referência, culturas artes e

sociedade, no âmbito do qual se abordam a ‘democratização das artes’, a ‘cultura popular’ e ‘outros modos de expressão’ (29).

No contexto brasileiro<sup>16</sup>, por exemplo, podemos recorrer às competências 2 e 3, possíveis de sustentar essa prática em sala de aula de língua inglesa, com foco no tema discutido neste texto – *migração forçada*, competências essas pertencentes às linguagens e suas tecnologias no ensino médio, as quais transcrevemos na sequência, conforme a Base Nacional Comum Curricular (Brasil, 2018, p. 492):

Competência 2:

Compreender os processos identitários, conflitos e relações de poder que permeiam as práticas sociais de linguagem, respeitando as diversidades e a pluralidade de ideias e posições, e atuar socialmente com base em princípios e valores assentados na democracia, na igualdade e nos Direitos Humanos, exercitando o autoconhecimento, a empatia, o diálogo, a resolução de conflitos e a cooperação, e combatendo preconceitos de qualquer natureza.

Competência 3:

Utilizar diferentes linguagens (artísticas, corporais e verbais) para exercer, com autonomia e colaboração, protagonismo e autoria na vida pessoal e coletiva, de forma crítica, criativa, ética e solidária, defendendo pontos de vista que respeitem o outro e promovam os Direitos Humanos, a consciência socioambiental e o consumo responsável, em âmbito local, regional e global.

Os temas propostos em ambos os contextos<sup>17</sup> justificam a escolha do poema, e a sua análise permite ainda satisfazer outros objetivos dos processos de ensino e aprendizagem de línguas, como discutir valores, atitudes e comportamentos das cidadanias local, nacional e global.

Os poemas selecionados pelo docente e pelos alunos complementam os materiais didáticos adotados pelas escolas e contemplam registros digitais e intermediários mais próximos da realidade cotidiana dos jovens, como textos lidos em formato digital em redes sociais ou romances gráficos. E, se Lima (2010) recorda que muitos docentes não utilizam textos literários, sobretudo poesia, na sala de aula, por considerarem a sua linguagem impertinente muitas vezes, os textos de Bilston anulam esse mesmo argumento. Aliás, não tem qualquer fundamento, pois cabe ao docente escolher textos cuja linguagem, grau de dificuldade e conteúdos sejam apropriados, já que circulam em ambientes digitais acessíveis aos alunos (Vardell; Hadaway; Young, 2006), permitindo-lhes assim “exportar os seus significados para o texto” (Hullah, 2018, p. 127, tradução nossa).

---

16 A realidade migratória brasileira não é diferente de outras partes da cartografia mundial. O Brasil tem recebido fluxos maciços de migrantes e refugiados haitianos e venezuelanos, especialmente, nas últimas décadas. Igualmente, migrantes e refugiados (de Moçambique, Angola, Ucrânia, Síria, Marrocos, Bangladesh, entre outros países) têm tido como país de “acolhimento” Portugal. Essa é uma das razões por que as reflexões empreendidas neste texto, particularmente sobre o uso da poesia (digital) para debater temas como a migração forçada e os direitos humanos nas aulas de inglês, podem e devem levar em consideração tanto o contexto europeu (Portugal) quanto o latino-americano, mais especificamente o Brasil, sobretudo face ao crescimento da extrema-direita em ambos os contextos.

17 Quando aludimos aos cenários português e brasileiro, justificamos essa delimitação, considerando os olhares experienciais dos dois autores deste texto, um pensando a partir do contexto educativo-formativo em Portugal e o outro, no Brasil.

O estudo da literatura (das suas dimensões estética, cultural e linguística) contribui para o desenvolvimento do pensamento crítico e da fluência dos estudantes, bem como para o seu enriquecimento cultural e até em termos de valores, processo que Fialho (2019) chama ‘leitura transformadora’, recordando Matos e Melo-Pfeifer (2020, p. 8) que a literatura “pode oferecer uma análise das relações humanas, da forma como as pessoas se comunicam para contactar [...] e cria universos linguísticos nos quais podemos observar, com empatia, as pessoas com quem nos comunicamos” (tradução nossa). Também Walzer (1997, p. 438), em um volume sobre a literatura na sala de aula, defende que a poesia “necessita ser levada a sério como um gênero literário que é mais eficaz do que outros gêneros, sobretudo pela sua representação de cenas, emoções e narrativas” (tradução nossa), ideia que Tsang, Paran e Lau (2020, p. 1120-1141) ecoam. O próprio Bilston comenta o fato de os seus poemas ultrapassarem os preconceitos gerais para com a poesia:

Acho que isso provavelmente tem a ver com o tipo de tópicos sobre os quais me pego escrevendo – que muitas vezes podem ser coisas bastante banais e monótonas da vida cotidiana – e que tendo a abordar esses assuntos de forma frontal e com humor, se possível. Meus poemas não são difíceis de entender, os leitores não precisam procurar significados escondidos. Às vezes, gostaria de ser um pouco mais oblíquo. Até respondi diretamente a esta pergunta quando o que deveria ter feito era ter respondido através de imagens e metáforas. (Pan Macmillan, 2021, n.p., tradução nossa).

Com essas premissas sob foco, enfatizamos, através das presentes reflexões, as potencialidades didáticas de um texto literário digital e contemporâneo que convoca a discussão acerca de questões como a migração forçada, os direitos do refugiado e a nossa percepção e atitude (enquanto comunidade nacional) para com a sua situação. Mas detenhamo-nos brevemente na obra de Bilston e, posteriormente, nas potencialidades didáticas do poema *Refugees*.

### **A obra de Brian Bilston: uma breve apresentação**

Brian Bilston, pseudônimo de Paul Millicheap, natural de Birmingham, é conhecido como o poeta do Twitter (atual X), onde começou a publicar seus textos, do Instagram, redes onde é seguido por 133 mil e 127 mil pessoas, respectivamente (Janeiro de 2024), e do Google por publicar quase diariamente poemas (originalmente sobretudo) na rede social X, como *Christmas in the Age of Google* e *Love in the Age of Google*, redigidos a partir de buscas no Google relacionadas com os temas. Entretanto, o autor publicou as antologias de poemas em formato de livro, como *You took the last bus home* (2016), *Alexa, what is there to know about love?* (2021) e *Days like these: an alternative guide to the year in 366 Poems* (2022), a antologia de poemas futebolísticos *50 ways to score a goal* (2021), uma natalícia *And so this is Christmas* (2023), e um romance *Diary of a somebody* (2019), que foi selecionado para o *Costa Book Award for First Novel*.

A forma (gráfica) dos textos é uma das características que distinguem os poemas de Bilston, sendo muitos deles publicados como gráficos visuais, *tweets*, páginas de Excel, diagramas de Venn, compostos do jogo *Scrabble* ou árvores de

palavras que imitam o tom da *stand-up comedy*. O poeta-comediante – ao qual Ian McMillan se refere como “poeta laureado dos nossos tempos fraturados” (Fremman, 2021, n.p., tradução nossa) – comenta o fato de os seus poemas mais populares serem os visuais:

Geralmente, os poemas visuais são os mais populares. [...] Uma das vantagens de não ter conhecimento de O Que a Poesia Adequada Deveria Ser é que torna mais fácil a brincadeira. Vivemos em um mundo bastante letrado visualmente e gosto de pensar na aparência dos meus poemas, bem como no que eles podem dizer. [...] Escrevi alguns ‘poemas de forma’ onde a forma de alguma maneira se desfaz ao ser escrita. É um modo de antipoesia em que o poeta não é dono do que faz, mas o ato de escrever imprime o melhor dele. (Gilmartin, 2016, n.p. tradução nossa).

São considerações que os estudantes poderão ser levados a debater, tal como o conceito de *light verse* utilizado por Cronley (2022, n.p.) ao referir os poemas de Bilston, na senda dos de Don Marquis e Ogden Nash.

O *wit*, a leveza e a criatividade da escrita, a contemporaneidade, a relevância e o imediatismo dos temas para os jovens (veja-se o poema *No You Cannot Borrow my Phone Charger*). O uso das tecnologias digitais tornaram-no um autor ‘digital’ e anônimo popular entre os leitores mais jovens, o que facilita a sua escolha para debater determinados temas, inclusive os considerados mais ‘pesados’ ou sérios. Os poemas, que podemos considerar poesia de resposta rápida (*fast-responsive poetry*), funcionam quase como comentários sociais e cômicos típicos das redes sociais onde, aliás, são publicados. A propósito, o próprio Bilston relatou à BBC (2016) como publicou o seu primeiro poema e como se deu seu sucesso imediato. Por exemplo, um curto poema-*tweet* seu sobre Donald Trump foi transformado em um *meme* anônimo e tornou-se viral em 2016, remetendo o seu título (*Trumpton*) para o programa infantil inglês dos anos 60 do século passado:

### Donald Trumpton

Skew,  
Spew,  
Barmy Hairdo,  
Cut-throat,  
Bigot and  
Smug. (Bilston, 2016a, n.p.)

No site do autor, encontramos também o segundo poema a que nos referimos, com um paratexto que explica o processo de ‘construção’- redação do poema a partir do motor de busca. Este poema foi construído inteiramente a partir de pesquisas feitas sobre amor no Google, como explicam as expressões do motor de busca em negrito:

## Love in the Age of Google

is love **an abstract noun**

is love a **verb**

is love **actually on Netflix**

is love a **word**

love is a **temporary madness**

love is a **hurricane**

love is a **smoke made with the fume of sighs**

love is a **losing game**

can love **last forever**

can love **break your heart**

can love **shop vouchers be used online**

can love **bites scar** [...]

Antes de Bilston publicar o seu primeiro livro impresso, em 2016, o *Irish Times* chama-lhe ‘poeta laureado do Twitter’, e o poeta recorda que os “poemas podem ser ‘medidos’ em retuítes do Twitter ou curtidas no Facebook, mas isso não é um barômetro de qualidade, e entre os mais populares estão alguns que não me interessam muito” (Gilmartin, 2016, n.p., tradução nossa). Em 2019, também o jornal *Guardian* (Thomas-Corr, 2019, n.p. tradução nossa) se refere ao poeta como “poeta laureado não oficial do Twitter”. A criação e a existência digitais dos poemas permitem com que os alunos os procurem nas redes sociais do poeta e os leiam como materiais autênticos digitais (McKenzie, 2012), em casa e na sala de aula, a partir do Facebook, do Instagram ou do X. Os estudantes poderão ainda contemplar textos de outros *Insta-poets*, como Roger McGough, Tim Key, **Kate Baer** (@katejbaer), **Kristiana Reed** (@kristiana.reed); o poeta-desenhador **Austin Kleon** (@austinkleon) e **Hollie McNish** (@holliepoetry), cujos textos se assemelham à *flash fiction*. Outra questão interessante é o fato de o Twitter e o Instagram transformarem a forma como se lê e se escreve poesia através de jogos de forma e conteúdo, bem como de colagem estética de palavras, formas e imagens típicas do Instagram do agrado dos mais jovens.

### **Análise do poema *Refugees* e sua potencialidade didática para debater a intolerância**

O poema *Refugees*, publicado *online* em 2016, potencializa o efeito de surpresa quando o estudante é convidado, através de instruções paratextuais, a reler o texto de baixo para cima, após ter lido uma violenta versão intolerante, xenófoba e racista (Bilston, 2016b). Apreciemos, então, o poema que, em 2019, foi publicado pela editora Palazzo numa versão intermedial, como livro infantil (32 p.), ilustrado pelo artista colombiano que vive na Argentina, José Sanabria:

## Refugees

They have no need of our help  
So do not tell me  
These haggard faces could belong to you or me  
Should life have dealt a different hand  
We need to see them for who they really are  
Chancers and scroungers  
Layabouts and loungers  
With bombs up their sleeves  
Cut-throats and thieves  
They are not  
Welcome here  
We should make them  
Go back to where they came from  
They cannot  
Share our food  
Share our homes  
Share our countries  
Instead let us  
Build a wall to keep them out  
It is not okay to say  
These are people just like us  
A place should only belong to those who are born there  
Do not be so stupid to think that  
The world can be looked at another way  
(*now read from bottom to top*)

O fato de o poema ter duas leituras opostas e ilustrar ideologias diferentes relativamente à situação e aos direitos dos refugiados no local de acolhimento (pois o sujeito poético é um residente do destino do migrante forçado) permite ao aluno identificar-se com as posições representadas ao longo do poema e debater conceitos como empatia social (Carrió-Pastor; Fortuño, 2021) e precariedade, bem como distinguir entre migração (migrante) e migração forçada (refugiado), mormente em um mundo cada vez mais intolerante, onde temos destacado a presença marcante do racismo e da xenofobia.

Uma atividade coletiva de debate entre os alunos poderá inclusive ilustrar que, como Culler (2011) conclui, os significados de uma obra literária não são os que o autor tinha em mente ao redigi-la, nem os de um só leitor, ou seja, não são pré-determinados. O efeito surpresa da primeira leitura e da possibilidade de um segundo ponto de vista será uma mais-valia para organizar um debate acerca do estatuto e dos problemas enfrentados pelos refugiados e sobre as atitudes e comportamentos de quem os pode receber. Aliás, o poeta partilha conosco, no seu site, 352 comentários de leitores sobre o poema, vários dos quais são de turmas inglesas, provando o potencial pedagógico do texto. Por exemplo, crianças de uma turma do sexto ano, em Gateshead, confessaram ao poeta a sua revolta e o seu reconforto, bem como os gatilhos emocionais que surgiram da leitura do referido poema:

Somos uma turma do 6º ano em Gateshead que está aprendendo sobre refugiados em nossas aulas de inglês. Acabamos de ler o seu PODEROSO poema “refugiados” e gostaríamos de lhe contar sobre nossos sentimentos em relação a ele. No início, ficamos indignados com VOCÊ por causa das palavras que você escreveu sobre os refugiados, MAS quando lemos ao contrário, ficamos surpresos com a mudança de perspectiva. Realmente queremos que o mundo mude a sua perspectiva sobre os refugiados para uma maneira de pensar positiva e compassiva – tal como você fez. Coisas que nos provocaram gatilhos: ‘assassinos e ladrões’. Como ousam chamar os refugiados de ladrões! ‘Voltem para o lugar de onde vieram’ Você gostaria que alguém dissesse isso a você! (Bilston, 2016b, n.p., tradução nossa).

Alguns leitores dirigiram ao poeta mensagens negativas no Twitter, como o próprio refere:

Muitas vezes recebo comentários no Twitter como ‘esse é realmente um poema horrível, cara’ e o que me chateia não é tanto o sentimento em si – eles provavelmente estão certos – mas o fato de que eles deliberadamente se esforçaram para me dizer tal coisa. É o equivalente a atravessar a rua e dizer a um estranho que você não gosta da roupa que ele está usando. (Gil-martin, 2016, n.p., tradução nossa)

No entanto, em 2016, o *Huffington Post* afirmou: “O poema ‘Refugees’ de Brian Bilston comove milhares de pessoas com uma mensagem oculta brilhante. Feito com maestria!” (Allegretti, 2016, n.p., tradução nossa), enquanto o *Smithsonian Magazine* defende que o autor ‘reinventou’ a forma de escrever poesia, com o seu “verbo espirotooso, acessível e surpreendente” (Lidz, 2016, n.p., tradução nossa).

O debate sobre a criatividade e a liberdade de expressão através da cultura popular pelos jovens na sala de aula poderá, assim, ser propiciado pelos poemas de Bilston, a quem já chamaram ‘o Banksy do mundo literário’ (Pan Macmillan, 2021), e Allegretti (2016, n.p., tradução nossa) afirma até que o poema “forçou as pessoas a repensar seu preconceito contra os refugiados”, e esse mesmo processo poderá ser alvo de debate crítico na sala de aula, tal como a “retórica zangada sobre a crise europeia de migrantes” que o poema subverte e desconstrói (Lidz, 2016, n.p., tradução nossa), realçando o fato de haver narrativas sobre formas de ver o mundo que são humanizantes e outras que desumanizam e demonizam o Outro gratuitamente.

O poema *Refugees* presta-se, portanto, à discussão crítica do binômio nós-eles que divide e cria barreiras em vez de unir, facilita a demonização e o uso do estereótipo negativo fácil, como veicula a adjetivação “*Chancers and scroungers / Layabouts and loungers*” na primeira leitura do poema (de cima para baixo), cujo conteúdo aproxima WWmos à visão da extrema-direita. As emoções individuais e coletivas são um tema preponderante no poema e em outros textos sobre estrangeiros e refugiados, invocando Ahmed (2004), para quem, emoções como o medo, a raiva, o desespero e o ódio (estrategicamente dirigidos para os mais vulneráveis que passam a ser vistos como parasitas, ameaça ou invasores) são explorados naquilo a que a autora chama *sociality* ou *cultural politics of emotion*, ao concluir

que as emoções são estados psicológicos, mas também práticas culturais, sociais e cada vez mais políticas: “a emocionalidade como uma reivindicação sobre um sujeito ou um coletivo que depende claramente de relações de poder, que atribuem aos ‘outros’ significado e valor.”(Ahmed, 2004, p. 4, tradução nossa).

Como vimos, as duas leituras do texto colocam ao leitor questões éticas. O narrador inicial ecoa, acriticamente, a retórica do egoísmo e do ócio vazios, enquanto o segundo narrador, generoso e acolhedor, anula a leitura negativa e xenófoba em relação ao Outro no segundo texto, às avessas, imprimindo ao texto um cunho positivo. Em grande parte da literatura contemporânea inglesa, os enredos e o conteúdo de obras literárias, como acontece em *Refugees*, contemplam uma dimensão ética - (in)justiça social, populismo, honestidade poética, ética pessoal, empatia, Direitos Humanos, migração forçada - que remete para a ética extratextual. Os estudantes, portanto, familiarizam-se com o conceito de “crítica (literária) ética” (Mack, 2012) e com a ideia da defesa da utilização da ética ao abordar questões culturais contemporâneas, nomeadamente ao analisar textos que podem veicular experiências sociais, posições políticas e identidades. Para Booth (1988, p. 8, tradução nossa), o termo “ético pode sugerir erroneamente um projeto que se concentra em padrões morais bastante limitados: de honestidade, talvez, ou de decência ou tolerância”, remetendo esse mesmo termo para os efeitos das decisões e ações das personagens, narradores e sujeitos poéticos, e os julgamentos morais são apenas uma parte desses efeitos, ou seja, para os leitores e as suas experiências (morais) textuais. O mesmo autor (Booth, 1988, p. 8-9, 89, tradução nossa) clarifica ainda que o objetivo da crítica (literária) ética não é ser didático ou moralista, mas analisar paradigmas ideológicos:

a crítica ética tenta descrever os encontros do ethos de um contador de histórias com o do leitor ou ouvinte. Os críticos éticos não precisam começar com a intenção de avaliar, mas as suas descrições sempre implicarão avaliações do valor do que está sendo descrito... Não existem termos éticos neutros, e uma crítica ética totalmente responsável tornará explícitas as avaliações que estão implícitas sempre que um leitor ou ouvinte relata histórias sobre seres humanos em ação... A questão de saber se o valor está no poema ou no leitor é radical e permanentemente ambígua, exigindo duas respostas. É claro que o valor não está aí, na verdade, até que seja realizado pelo leitor. Mas é claro que não poderia ser realizado se não estivesse presente, com potência, no poema.

Essas questões éticas têm uma função na criação e na interpretação de textos literários, e esses processos devem ser analisados em sala de aula (Womack, 2002) ao debater migração forçada e direitos humanos com alguma profundidade. Harpham (1995, p. 276) remete para o desenvolvimento da crítica ética como um paradigma de leitura ao defender que “compreender um enredo literário implica entrarmos num universo ético que é sempre convocado em momentos de crise e de conflitos” (tradução nossa), que nunca são fáceis, tornando-se claro para os estudantes que se trata de um poema ético e que adquire um novo significado perante a campanha para o referendo do Brexit de 2016. Sendo assim, o poema convoca uma análise da cultura e da sociedade inglesas contemporâneas, ou seja,

a intensificação de movimentos racistas e xenófobos na Grã-Bretanha e no resto do mundo. Em 2016, o *Migration Observatory* (2016) concluía que os jornalistas haviam substituído gradualmente os especialistas (como sociólogos) e construíam narrativas ambíguas que influenciam a opinião pública, culpando os políticos pela migração europeia e os migrantes quando chegam ilegais. Se, até 2009, o principal enfoque era a ilegalidade dos migrantes, a partir de 2010, os holofotes passam para o número elevado de chegadas; daí o aumento de narrativas sobre a necessidade de controlar as entradas no país que, aliás, o poema de Bilston ecoa.

O debate público sobre migração intensifica-se em 2014, quando a Romênia e a Bulgária aderiram à União Europeia e os britânicos temem migração em massa desses países, bem como de refugiados da Síria à medida que a guerra no Médio Oriente escala. Essa transformação foi representada na literatura, e as ficções sobre os supostos males da emigração (Porée, 2010; Porée; Guignery, 2015) tornaram-se gradualmente parte do próprio construto ficcional da *Britishness*, sobretudo desde a primeira década do século XX, e a imprensa tabloide contribuiu para essa alteração e desumanização do migrante, como Balch e Balabanova (2014) constatarem no mesmo ano em que o *Migration Observatory* (2014) da Universidade de Oxford alertava para os problemas da distorção, dos estereótipos negativos e da falta de veracidade na imprensa ao se referir a migrantes do Leste Europeu e para a percepção errada da população britânica sobre o contributo econômico e os benefícios da emigração.

Como podemos concluir, o poema revela também, nas entrelinhas, a sociedade britânica dividida que deu origem ao Brexit. Se é verdade que a literatura apenas ensina ao leitor o que ele consegue aprender, cabe ao professor-mediador instigar hábitos de leitura informada de textos literários e culturais e estimular o desenvolvimento do espírito crítico através de textos desafiantes como *Refugees*, de Brian Bilston.

## Referências

- AHMED, Sara. **The Cultural Politics of Emotion**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2004.
- ALLEGRETTI, Aubrey. Brian Bilston's 'Refugee' poem moves thousands with brilliant hidden message. **Huffington Post**, 24 Março 2016. Disponível em: <[https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/brian-bilstons-refugee-poem-moves-thousands-with-hidden-message\\_uk\\_56f3cf1ee4b04aee1b700c11](https://www.huffingtonpost.co.uk/entry/brian-bilstons-refugee-poem-moves-thousands-with-hidden-message_uk_56f3cf1ee4b04aee1b700c11)>. Acesso em: 12 dez 2023.
- BALCH, Aalex; BALABANOVA, Ekaterina. Ethics, Politics and Migration: Public Debates on the Free Movement of Romanians and Bulgarians in the UK, 2006–2013. **Politics**, v. 36, n. 1, pp. 19-35, 2014.
- BBC, 'How I accidentally became a poet through Twitter'. **BBC News**. 10 Set. 2016. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/magazine-37319526>>. Acesso em: 12 dez 2023.
- BEARNE, Eve; HODGES, Gabrielle Cliff. Reading rights and responsibilities. **Issues in English Teaching**, ed. J. Davison e J. Moss. Nova Iorque: Routledge, 2000.
- BILSTON, Brian. Love in the age of Google. **Brian Bilston.com**. 21 ago 2018. Disponível em: <<https://brianbilston.com/2018/08/21/love-in-the-age-of-google>>. Acesso em: 12 dez 2023.
- BILSTON, Brian. Donald Trumpton. **Brian Bilston.com**. 06 Março 2016a. Disponível em: <<https://brianbilston.com/2016/03/06/donald-trumpton>>. Acesso em: 12 dez 2023.
- BILSTON, Brian. Refugees. **BrianBilston.com**. 23 Março 2016b. Disponível em: <<https://brianbilston.com/2016/03/23/refugees>>. Acesso em: 12 dez 2023.
- BRASIL, Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular**. Brasília: MEC, 2018. Disponível em: <[asenacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC\\_EI\\_EF\\_110518\\_-versaofinal\\_site.pdf](https://www.ase nacionalcomum.mec.gov.br/images/BNCC_EI_EF_110518_-versaofinal_site.pdf)> Acesso em: 18 jan 2024.
- BOOTH, Wayne C. **The Company We Keep: An Ethics of Fiction**. Oakland: University of California Press, 1988.
- CARRIÓ-PASTOR, Maria Luisa; FORTUÑO, Begoña Bellés. **Teaching language and content in multicultural and multilingual classrooms**. Londres: Palgrave Macmillan, 2021.
- CRONLEY, Connie. "Light, bright verse". **Life's Vintage**. Ago 2022. Disponível em: <[https://issuu.com/vintagenewsmagazine/docs/life\\_s\\_vintage\\_newsmagazine\\_august\\_2022/s/16490398](https://issuu.com/vintagenewsmagazine/docs/life_s_vintage_newsmagazine_august_2022/s/16490398)>. Acesso em: 12 dez 2023.

CULLER, Jonathan. **Literary theory: a very short introduction**. Oxford: Oxford University Press, 2011. *Write Out Loud*. 14 jan 2021. Disponível em: <<https://www.writeoutloud.net/public/blogentry.php?blogentryid=111269>>. Acesso em: 12 dez 2023.

FIALHO, Olivia. What is literature for? The role of transformative reading, **Cogent Arts & Humanities**, v. 6, n. 1, 2019. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/action/showCitFormatsdoi=10.1080%2F23311983.2019.1692532>>. Acesso em: 12 dez 2023.

FREEMAN, Greg. Alexa, what's the latest about Brian Bilston, poet laureate of Twitter?. **Write Out Loud**. 14 jan 2021. Disponível em: <<https://www.writeoutloud.net/public/blogentry.php?blogentryid=111269>>. Acesso em: 12 dez 2023.

GILLMARTIN, Sarah. Brian Bilston: the Poet Laureate of Twitter. **The Irish Times**. 06 abr 2016. Disponível em: <<https://www.irishtimes.com/culture/books/brian-bilston-the-poet-laureate-of-twitter-1.2600316>>. Acesso em: 12 dez 2023.

HARPHAM, Geoffrey G. Ethics. Frank Lentricchia e Thomas McLaughlin (eds). **Critical Terms for Literary Study**. Chicago: Chicago University Press, 1995, p. 387-405.

HULLAH, Paul. Living in the Materials World: Why Literature Has a Place Here. D. Bao **Creativity and innovations in ELT materials development: looking beyond the current design**. Bristol: Multilingual Matters, 2018.

LIDZ, Franz. Why Twitter's "Poet Laureate" has no plans to unmask his real identity. **Smithsonian Magazine**. Jul 2016. Disponível em: <<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/twitter-poet-laureate-no-plans-unmask-real-identity-180959486>>. Acesso em: 17 dez 2023.

LIMA, Chris. Selecting Literary Texts for Language Learning. **Journal of NELTA**, v. 15, n. 1-2, p. 110-113, 2010.

MACK, Michael. Philosophy and Literature in Times of Crisis: Challenging our Infatuation with Numbers. Londres: Bloomsbury, 2014.

MACK, Michael. **How Literature Changes the Way We Think**. Londres: Continuum, 2012.

MATOS, Ana Gonçalves; MELO-PFEIFER, Sílvia. **Literature and Intercultural Learning in Language and Teacher Education**. Berlim: Peter Lang, 2020.

MCKENZIE, Phillip. Painting a picture of the teaching workforce. **Research developments**. v.27, n.2, p. 1-5, 2012.

MCLOUGHLIN, Catherine Elizabeth; LEE, Mark. J. W. Social software and participatory learning: Pedagogical choices with technology affordances in the web 2.0 era. Fala apresentada no **ICT: Providing choices for learners and learning. Pro-**

**ceedings ascilite Singapore**. Disponível em: <<http://dlcubc.ca/dlc2wp/educ500/files/2011/07/mcloughlin.pdf>>. Acesso: 23 mar 2023.

THE MIGRATION OBSERVATORY. A decade of immigration in the British press. **The migration observatory at the University of Oxford**. 07 nov 2016. Disponível em: <<https://migrationobservatory.ox.ac.uk/resources/reports/decade-immigration-british-press>>. Acesso: 20 out 2019.

THE MIGRATION OBSERVATORY. Bulgarians and Romanians in the British national press. **The Migration Observatory at the University of Oxford**, 12 ago 2014. Disponível em: <<https://migrationobservatory.ox.ac.uk/resources/reports/bulgarians-romanians-in-press>>. Acesso: 08 set 2019.

MOREIRA, António Augusto *et al.* **Programa de Inglês. Nível de Continuação 10.º, 11.º e 12.º Anos**. Lisboa: Ministério da Educação, Departamento do Ensino Secundário, 2003.

PAN MACAMILLAN. Brian Bilston, the mystery man of poetry, answers our questions. **Pan Macmillan**. 26 jan 2021. Disponível em: <<https://www.panmacmillan.com/blogs/literary/brian-bilston-interview>>. Acesso: 23 dez 2023.

PORÉE, Marc. 'Anglais, ou presque': Les nouveaux écrivains issus de l'immigration. **ATALA**, v. 13, p. 107-121, 2010.

PORÉE, Marc; GUIGNERY, Vanessa. Introduction: not another nail in the (British) novel's coffin. **Études Anglaises**, v. 68, n. 2, p. 131-142, 2015.

PRENSKY, Marc. **Digital game-based learning**. Nova Iorque: McGraw Hill Press, 2001.

TSANG, Art, PARAN, Amos; LAU, Wilfred W. F. The language and non-language benefits of literature in foreign language education: An exploratory study of learners' views. **Language Teaching Research**, v. 27, n. 5, p. 1120-1141, 2023.

THORNE, Steven L.; PAYNE, J. Scott. Evolutionary trajectories, Internet-mediated expression, and language education. **CALICO Journal**, v. 22, n. 3, p. 371-397, 2005.

VARDELL, Sylvia M.; HADAWAY, Nancy L.; YOUNG, Terrell A. Matching books and readers: selecting literature for English learners. **The Reading Teacher**, v. 59, n. 8, p. 734-741, 2006.

WALZER, Kevin. "To the Editor", **PMLA**, v. 112, n. 3, p. 437-438, 1997.

WOMACK, Kenneth. **Postwar academic fiction satire, ethics, community**. Londres: Palgrave, 2002.

## **Ecos de Shakespeare em Virginia Woolf: sob uma perspectiva feminista<sup>18</sup>**

Maria Aparecida de Oliveira

Muito tem sido escrito sobre a presença de Shakespeare na obra de Virginia Woolf<sup>19</sup>. No Brasil, Davi Pinho analisa como Woolf faz uso da assinatura do Bardo em sua escrita, Josenildo F. T. da Silva estabelece um estudo comparativo entre *Mrs. Dalloway* e *Rei Lear*. Lindbergh Campos desenvolve uma pesquisa sobre a presença de Shakespeare em *Orlando* e *The Waves* e Leonardo Berenger em sua última fala na Abralic analisa como a falsa morte de Imogen afeta os versos de Shakespeare presentes em *Mrs. Dalloway*. Alice Fox em *Virginia Woolf and the Literature of Renaissance* demonstra ao leitor um capítulo dedicado à presença de Shakespeare na obra de Virginia Woolf. Já Theodore Leinwand questiona como podemos aprender sobre Shakespeare a partir da leitura da escritora. Christine Froula em *Virginia Woolf as Shakespeare's Sister* observa como Woolf projeta em sua escrita uma imagem do escritor ao longo de toda sua obra. As referências de Woolf sobre Shakespeare perpassam todos os seus romances, em *The Voyage Out* (1915) pode-se perceber uma leitura de *The Tempest*, ambas questionam a expansão do império britânico e suas ações em um mundo marginal. Em *Night and Day* (1919), Woolf faz

18 Uma versão em inglês desse artigo foi publicado no Selected Papers da Virginia Woolf Conference

19 Para pesquisas no Brasil, ver PINHO, Davi. O Fantasma de “Shakespeare” em Virginia Woolf. In: Tudo o que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

Carneiro, L. B. A.. *Fear no more the presence of Shakespeare*. 2023. No Prelo.

Silva, Josenildo F. T. *O Humano E Sua Voz: Um Diálogo Comparativo Entre Mrs. Dalloway De Virginia Woolf e Rei Lear De William Shakespeare*. Tese de Doutorado. Fortaleza, 2017

Campos, L. S.. *Estética Modernista e Patriarcado Capitalista em Orlando de Virginia Woolf*. Dissertação de Mestrado: São Paulo, 2017. p. 99.

Para pesquisas em inglês ver FOX, Alice. *Virginia Woolf and the Literature of Renaissance*. Oxford: Clarendon Press, 1990.

Froula, Christine. *Virginia Woolf as Shakespeare's Sister: Chapters in a Woman Writer's Autobiography*. In: *Women's Re-visions of Shakespeare*. Chicago: University of Illinois Press, 1990.

Gay, Jane de. *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2006.

Greene, Sally. *Virginia Woolf Reading the Renaissance*. Ohio: Ohio University Press, 1999.

Leinwand, Theodore. *The Great William: Writers Reading Shakespeare*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

Novy, Mariane. *Engaging with Shakespeare: Responses of George Eliot and other Women Novelists*. Iowa, 1998.

referência à peça *Measure for Measure* e *As you like it*. Tanto *Jacob's Room* (1922), quanto *Mrs. Dalloway* (1925) fazem alusão à peça *Cymbeline*. Em *To the Lighthouse*, Mrs. Ramsay lê um dos sonetos (1927) e em *Orlando* uma performance de *Othello* ecoa os ciúmes de Orlando em relação à Sasha. Já em *The Waves*, Woolf menciona o soneto 7 para abordar a história do império britânico. Em *The Years*, como em *Night and Day* há várias referências sobre Shakespeare, incluindo *Midsummer Night's Dream* e *As you like it*. Em *Between the Acts*, Woolf em sua tentativa de reconstrução histórica faz uma revisão feminista das peças de Shakespeare.

Em *A Room of One's Own*, Woolf cria uma personagem fictícia como irmã de Shakespeare para suplantar os vazios da tradição literária feminina e reelaborar sua relação com o dramaturgo. Harold Bloom aborda a questão da angústia da influência literária em relação entre os escritores e os grandes pais da literatura. Já Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic* percebem como as mulheres lidam com essa questão da angústia, até mesmo pela própria ausência de uma tradição literária feminina. Beth Schwartz, em "Thinking Back through our Mothers: Virginia Woolf reads Shakespeare", percebe que Woolf subverte a relação poeta-musa, ao criar sua musa Judith Shakespeare, ao refletir sobre as mães literárias e repensar o enredo heterossexual. Já Marianne Novy sugere que o uso de Shakespeare envolve um tributo, mas também uma reescrita crítica e feminista. Um outro aspecto importante de *A Room of One's Own* é quando Woolf menciona a relação entre Chloe e Olivia, subvertendo todo o enredo de *Anthony and Cleopatra*, em que Cleopatra gosta de Olivia e as duas compartilham um laboratório e mudam o rumo da literatura. Julia Briggs (2005:230) nos indica que provavelmente o nome de Olivia é retirado de *Twelfth Night*, uma jovem herdeira que se apaixona por uma garota vestida de homem. Sobre a relação das duas mulheres em *A Room of One's Own*, Woolf menciona:

Suppose, for instance, that men were only represented in literature as the lovers of women, and were never the friends of men, soldiers, thinkers, dreamers; how few parts in the plays of Shakespeare could be allotted to them; how literature would suffer! We might perhaps have most of *Othello*; and a good deal of *Antony*; but no *Caesar*, no *Brutus*, no *Hamlet*, no *Lear*, no *Jaques* – literature would be incredibly impoverished... (Woolf, 1993, p. 76)

Ao ressignificar o enredo de Chloe e Olivia, Woolf rompe com as expectativas do enredo heterossexual, ao refletir sobre as mães literárias, a partir da criação de uma musa Judith Shakespeare. A imagem de Judith Shakespeare tornou-se uma figura poderosa na literatura, inspirando muitos outros trabalhos como, por exemplo, *Shakespeare's Sisters*, uma coletânea de poetas americanas. O trabalho de recuperação de escritoras anônimas ao longo da história empreendido por Woolf em *A Room of One's Own* foi continuado pela crítica feminista da segunda onda.

Em seguida, retomaremos a forma como Woolf recorre aos textos de Shakespeare na grande maioria das suas obras. É importante enfatizar que Woolf não escreveu especificamente sobre Shakespeare, mas suas peças e sonetos perpassam todos os seus romances, ensaios, diários e cartas demonstrando como a escritora era também uma leitora ávida de suas obras, mas também uma leitora crítica, pronta para reelaborar o peso do cânone shakespeariano durante sua escrita.

*The Voyage Out* (1915) pode-se perceber uma leitura de *The Tempest*, ambas exploram um mundo a margem do império. Mrs. Dalloway, personagem de *The Voyage Out*, juntamente com Mr. Grice, discutem sobre Shakespeare e citam um trecho de *The Tempest* “Full fathom five thy father lies”, Act I, II, momento em que Ariel canta uma canção. O mesmo trecho será repetido no primeiro encontro de Terence e Rachel (WOOLF, 2009, p. 341). Segue o diálogo de Mrs Dalloway e Mr Grice sobre Shakespeare:

‘A grand fellow, Shakespeare,’ he said, replacing the volume.

Clarissa was so glad to hear him say so.

‘Which is your favourite play? I wonder if it’s the same as mine?’

Henry the Fifth’, said Mr. Grice.

Joy!’, cried Clarissa. ‘It is!’

Hamlet was what you might call too introspective for Mr Grice, the sonnets too passionate; Henry the Fifth was to him the model of an English gentleman. But his favourite reading was Huxley, Herbert Spencer, and Henry George; while Emerson and Thomas Hardy he read for relaxation. (Woolf, 2009, p. 55)

Shakespeare pode ser usado aqui como representante da identidade inglesa, demonstrando como os efeitos da expansão do império também tem uma implicação direta na cultura que é consumida por essas mesmas pessoas. Lembrando que Woolf em *Three Guineas*, seu texto feminista e anti-imperialista, ataca o fascismo, o nacionalismo e os valores do império britânico.

Em *Night and Day* (1919), *Measure for Measure* não é a única peça citada por Woolf. Muitos críticos tem comparado o enredo do romance com a peça *Midsummer Night’s Dream*, com a troca de casais e as muitas referências aos sonhos. Mariane Novy (1998) encontra ecos de *As you like it*, já que Katherine é sempre comparada com Rosalind. “I confess I’m almost tired of Princesses. We want someone to show us what a good man can be. We have Laura and Beatrice, Antigone and Cordelia, but we have no heroic man.” (WOOLF, 2009, P. 155) e em “Did you know she posed? She pretends that she’s never read Shakespeare. And why should she read Shakespeare, since she is Shakespeare – Rosalind, you know;” (WOOLF, 2009, p. 158). Cordelia pode também ser comparada a Katherine como a boa filha do rei Lear, assim como Antígona o é para Édipo.

Em outro trecho, Woolf afirma “Millais made studies of it for Ophelia. Some say that is the best picture he ever painted -----’ (WOOLF, 2009, P. 157). Deve-se lembrar que John Millais (1829-1896) é um pintor vitoriano famoso por seu quadro sobre Ophelia (1851), uma das imagens sobre a personagem que se consagrou ao longo do tempo. Pode-se notar que Woolf tenta aproximar sua protagonista das heroínas de Shakespeare, como Cordelia, Ophelia ou Rosalind. *Night and Day* foi construído como uma comédia de maneiras, nesse caso, as peças de Shakespeare, como os romances de Jane Austen dialogam com a obra de Woolf.

Todos os críticos concordam que *Jacob's Room* (1922) foi inspirado em seu irmão Thoby, que morre aos 26 anos de idade em 1906. Em uma carta a ele em 05 de novembro de 1901, Woolf escreve sobre o desafio de ler Shakespeare, momento em que estava lendo a peça *Cymbeline*, enquanto Thoby como um estudante de Cambridge devorava Shakespeare incansavelmente:

I have been reading Marlowe, and I was so much more impressed by him than I thought I should be, that I read *Cymbeline* just to see if there might not be more in the great William than I suppose. And I was quite upset! Really and truly I am now let into [the] company of worshippers – though I still feel a little oppressed by his – greatness I suppose. (Woolf, 1901, s/p)

A peça *Cymbeline* aparece tanto em *Jacob's Room* quanto em *Mrs. Dalloway*, mas com fragmentos e sentidos diferentes. Ambas narrativas tem como pano de fundo a morte de um soldado na primeira guerra mundial, nesse caso ambas são um elegia aos jovens mortos na guerra. Em *Jacob's Room* o fragmento citado é “Hang there like a fruit, my soul, till the tree die.”, Act V.v., no diálogo em que Imogen questiona o motivo pelo qual a afastou de sua vida e Posthumus demonstra seu arrependimento.

Já em *Mrs. Dalloway* (1925), Woolf faz alusão à peça *Cymbeline*, com a repetição dos versos “Fear no more, the heat of the sun”, Act IV, ii, os quais se referem à música fúnebre que os irmãos de Imogen cantam ao lado do seu corpo achando que ela está morta, quando ela está disfarçada de Fidele. A possível morte de Imogen refere-se ao caráter trágico de *Mrs. Dalloway*, os versos são repetidos tanto na narrativa de Clarissa p. 23, 32 e 204, quanto na narrativa de Septimus Smith na página 153: “Every power poured its treasures on his head, and his hand lay there on the back of the sofa, as he had seen his hand lie when he was bathing, floating, on top of the waves, while far away on shore he heard dogs barking and barking far away. Fear no more, says the heart in the body; fear no more.” A repetição dos versos de Shakespeare cria a atmosfera da narrativa, ao mesmo tempo que contribuem para o ritmo poético woolfiano que conecta os dois enredos.

Já a peça *Othello* também aparece em *Mrs. Dalloway* em diferentes momentos do texto. “If it were now to die, t’were now to be most happy”, *Othello* II.i 189-90, esse trecho é citado no momento em que Clarissa expressa seu entusiasmo ao compartilhar o mesmo teto que Sally Seton “That was her feeling – *Othello's* feeling, and she felt it, she was convinced, as strongly as Shakespeare meant *Othello* to feel it, all because she was coming down to dinner in a white frock to meet Sally Seton!” (WOOLF, 1992, p. 38) As mesmas palavras são repetidas ao final do livro na página p. 202, quando Clarissa compreende o significado da morte de Septimus.

Em *To the Lighthouse* (1927), Mrs Ramsay lê um dos sonetos de Shakespeare, Sonnet 98: From you have I been absent in the Spring, “Nor praise the deep vermilion in the rose”, enquanto Mr Ramsay pensa sobre o romance *O Antiquário* de Walter Scott. A poesia shakespeariana invade a prosa poética woolfiana, contribuindo para o ritmo da narrativa, mas também, para reforçar a construção da personagem, Mrs. Ramsay, conferindo-lhe maior profundidade.

Em *Orlando* (1928), o protagonista assiste uma performance de rua de *Othello*, na cena do assassinato de Desdemona, Orlando sente como se fosse ele matando Sasha com as suas próprias mãos e cita um trecho da peça ato V, cena II 99-101.

Ainda sobre *Orlando*, no capítulo IV, há ecos de uma frase de Edgar em *Rei Lear*, Ato IV, cena vi, p. 14-15 “Half way down/ Hangs one that gathers samphire, dreadful trade!”.

Logo no início do capítulo I, Orlando é um grande admirador de Shakespeare, mas Woolf o representa de forma mais singela, subvertendo a aura de autor inalcançável:

But there, sitting at the servants' dinner table with a tankard beside him and paper in front of him, sat a rather fat, rather shabby man, whose ruff was a thought dirty, and whose clothes were of hidden brown. He held a pen in his hand, but he was not writing. He seemed in the act of rolling some thought up and down, to and fro in his mind till it gathered shape or momentum to his liking. His eyes, globed and clouded like some green stone of curious texture, were fixed. He didn't see Orlando. For all his hurry, Orlando stopped dead. Was this a poet? Was he writing poetry? 'Tell me', he wanted to say, 'everything in the whole world' – for he had the wildest, most absurd, extravagant ideas about poets and poetry – but how to speak to a man who does not see you? Who sees ogres, satyrs, perhaps of the depth sea instead? (Woolf, 2000, p. 16)

Enquanto em *A Room of One's Own*, Woolf estava refletindo sobre suas mães literárias, em *Orlando*, ela certamente estava reavaliando sua relação com seus pais literários, Shakespeare, com sua “mente andrógina e incandescente” representa não apenas uma inspiração para a autora, mas também um grande desafio que ela precisava reelaborar.

Já em *The Waves*, Woolf menciona o soneto 7 para abordar a história do império britânico. Além disso, há trechos de outras peças e de outros sonetos. Como, por exemplo, um fragmento de *Twelfth Night*: “Come away, come away, death”, trecho de *Twelfth Night* Ato II, cena iv, p. 52. “Let me not to the marriage of true minds”, versos que iniciam o soneto 116, de Shakespeare, p. 217. Robert Sawyer compreende o lamento de Bernard como um eco de *Lear* “Howl, howl, howl”, ato 5, cena 3, p.256, como uma maneira em que Woolf reelabora a questão da loucura, ao passo que Septimus repete o apelo de *Lear* “Oh let me not be mad, not mad, sweet Heaven.”

Em *The Years*, há um diálogo sobre as peças de Shakespeare, a personagem menciona *Midsummer Night's Dream* e *As You Like It*, peças que foram provavelmente encenadas durante a primavera no vilarejo. O ano é 1911, como Woolf bem aponta em “Mr. Bennet and Mrs. Brown” (1924), “os tempos estavam mudando e com ele todas as relações entre homens e mulheres, mestres e serviçais”. Eleonor acaba de voltar de uma viagem a Espanha. Para Julia Briggs (2005), nesse momento Eleonor experimenta um senso de pertencimento, tudo aquilo que resumia um sentido da identidade inglesa “o vilarejo, com sua paisagem idílica, a beleza da língua inglesa e sua literatura”, claro que tudo isso estava sendo questionado no momento da escrita do livro 1933-1937, momento em que ditadores imperialistas estavam subindo ao poder e colocando em xeque todos os valores, questões essas que serão discutidas em *Between the Acts*.

Além disso, Briggs (2005:293) afirma que North, no último capítulo do romance, abre as obras completas de Shakespeare e lê as direções da peça *A tempestade* para Sara “The scene is a rocky island in the Middle of the sea”. De acordo com Briggs, Woolf faz uso de muitas referências ao longo de sua obra as quais conferem um caráter de profundidade ao romance, mas de fato, a obra que mais explora as referências literárias é seu último romance.

Em *Between the Acts*, Woolf em sua tentativa de reconstrução histórica faz uma revisão feminista das peças de Shakespeare, a partir do ponto de vista de Miss La Trobe. Briggs (2005:503) afirma que a frase ‘scraps, orts and fragments’ derives from Troilus’s grief at Cressida’s betrayal in Shakespeare’s *Troilus and Cressida*. Act V, scene II, p. 155-7. Em sua peça *Miss La Trobe* resume a era elisabetana em apenas trinta minutos, cabe ao leitor desvendar os trechos mencionados seguindo as pistas da dramaturga. A seguinte passagem ilustra as personagens discutindo o programa da peça e as referências shakespearianas:

Were they about to act a play in the presence of Queen Elizabeth? Was this, perhaps, the Globe theatre? «What does the programme say?» Mrs. Herbert Winthrop asked, raising her lorgnettes. She mumbled through the blurred carbon sheet. Yes; it was a scene from a play. «About a false Duke; and a Princess disguised as a boy; then the long lost heir turns out to be the beggar, because of a mole on his cheek; and Carinthia--that’s the Duke’s daughter, only she’s been lost in a cave--falls in love with Ferdinando who had been put into a basket as a baby by an aged crone. And they marry. That’s I think what happens.» she said, looking up from the programme. “Play out the play,” great Eliza commanded. (Woolf, 2008, p. 57)

Melba Cuddy-Keane em suas notas para a versão de 2008 elucida ao leitor o enigma apresentado por Woolf em seu exercício teatral. A princesa disfarçada de garoto seria uma referência às peças *Twelfth Night*, *Cymbeline* ou *The Merchant of Venice*. Um falso duque poderia ser uma alusão à peça *As You Like It* e um fragmento de *The Tempest* “falls in love with Ferdinando”. E o trecho “A play within a play” seria uma indicação do discurso metateatral de Hamlet, que decide preparar uma “The Murder of Gonzaga” ou “The Mousetrap”, concebida para atrapar o assassino do pai. Enquanto a referência “Play out the play”, Cuddy-Keane explica que viria de *Henry IV*, act II, IV e, também, aparece em *Don Juan* de Byron.

É importante lembrar que Robert Sawyer afirma que Woolf cria um Shakespeare modernista, enquanto ela lida com eras diferentes: a era medieval, a elisabetana, a vitoriana e modernista, representando mundos e estéticas distintos. Partindo desse ponto, podemos pensar hoje não apenas em um Shakespeare, mas também em uma Woolf pós-modernista, pós-colonial, pós-pandêmica e, sobretudo, global.

## **Considerações finais**

Compreendemos o legado de Shakespeare na obra woolfiana, como uma revisão feminista, quando Woolf decide criar um equivalente feminino de Shakespeare a fim de reelaborar sua angústia literária e de preencher os vazios da tradição literária feminina. Woolf utiliza a poesia Shakespeariana para reforçar sua prosa poética, assim como as comédias de maneiras para criar uma atmosfera e um ambiente teatral como palco para suas personagens. Já as grandes tragédias servem para conferir um caráter trágico de suas narrativas. Woolf, como leitora, crítica, ensaísta, romancista e feminista, lê Shakespeare de diversas formas, há vários níveis de significação para o uso do autor que vai do mais superficial ao mais profundo. Woolf não só leu Shakespeare em diferentes momentos, mas também assistiu diferentes performances durante a sua vida. Ainda jovem sentia-se desafiada pelo dramaturgo, já na década de trinta, como uma escritora mais madura, estava pronta para enfrentar esse desafio e reavaliar suas obras, reconstruindo a história literária, a partir de um ponto de vista feminista, como o fez ao longo de sua carreira.

## Referências

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência Literária: Uma teoria da poesia.** Trad. Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

FOX, Alice. **Virginia Woolf and the Literature of Renaissance.** Oxford: Clarendon Press, 1990.

FROULA, Christine. *Virginia Woolf as Shakespeare's Sister: Chapters in a Woman Writer's Autobiography.* In M. Novy (Ed.), **Women's Re-Visions of Shakespeare** (pp. 123-142). University of Illinois Press. 1990.

GREENE, Sally. **Virginia Woolf Reading the Renaissance.** Ohio: Ohio University Press, 1999.

GUBAR, Susan.; GILBERT, Sandra. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer in the Nineteenth-Century Literary Imagination.** New Haven: Yale University Press, 2000.

HUSSEY, M. **Virginia Woolf: A to Z.** New York: Oxford University Press, 1995. p. 189

LEINWAND, Theodore. Virginia Woolf Reads the Great William. In: **The Great William: Writers Reading Shakespeare.** Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

NOVY, Mariane. **Engaging with Shakespeare: Responses of George Eliot and other Women Novelists.** Iowa: University of Iowa Press, 1998.

PINHO, Davi. O Fantasma de "Shakespeare" em Virginia Woolf. In: **Tudo o que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2020.

SAWYER, Robert. Virginia Woolf and the Aesthetics of Modernist Shakespeare. In: **South Atlantic Modern Language Association**, Spring 2009, Vol. 74, No. 2 pp. 1-19. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25681364>. Acesso em 10 Julho, 2021.

SILVA, Josenildo F. T. **O Humano E Sua Voz: Um Diálogo Comparativo Entre Mrs. Dalloway De Virginia Woolf E Rei Lear De William Shakespeare.** Tese de Doutorado. Fortaleza, 2017.

SHAKESPEARE, William. **Twelfth Night.** London: Wordsworth Classics, 1992. p. 33

SHAKESPEARE, William. **Othello.** London: Wordsworth Edition, 1996. p. 853.

SHAKESPEARE, William. **King Lear.** London: Wordsworth Edition, 1996. p. 914

Shakespeare, William. **The Tempest.** London: Wordsworth Editions, 1996. p. 1140.

SCHWARTZ, Beth. **Thinking Back Through our Mothers: Virginia Woolf reads Shakespeare**. John Hopkins University Press. 1991. V. 58, no. 1, pp. 721-746. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2873462>. Acesso em 15 Julho, 2021.

WOOLF, V. **The Voyage Out**. Oxford: Oxford University Press, 2009a.

WOOLF, V. **Night and Day**. Oxford: Oxford University Press, 2009b.

WOOLF, V. **The Waves**. Introd. Gillian Beer. Oxford: Oxford University Press, 2008a.

WOOLF, V. **Between the Acts**. Introd. Frank Kermode. Oxford: Oxford University Press, 2008b.

WOOLF, V. **Contos Completos**. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WOOLF, V. **Um teto todo seu**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004a.

WOOLF, V. **To the Lighthouse**. London: Vintage, 2004b.

WOOLF, V. **Jacob's Room**. London: Vintage, 2004c.

WOOLF, V. **The Years**. Introd. Susan Hill and Steven Connor. London: Vintage, 2004d.

WOOLF, V. **The Essays of Virginia Woolf**. 1925-1928. Vol. 4. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1994.

WOOLF, V. **A Room of One's Own and Three guineas**. London: Penguin Books, 1993.

WOOLF, V. **Mrs. Dalloway**. Introd. Elaine Showalter. London: Penguin Books, 1992a.

WOOLF, V. **To the Lighthouse**. Introd. Hermione Lee. London: Penguin Books, 1992b.

WOOLF, V. **The Essays of Virginia Woolf**. 1919-1924. Vol. 3. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.

WOOLF, V. **The Essays of Virginia Woolf**. 1912-1918. Vol. 2. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1987.

WOOLF, V. **The Essays of Virginia Woolf**. 1904-1912. Vol. 1. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1986a.

WOOLF, V. "To Thoby Stephen, nov 5<sup>th</sup> [1901]" **Virginia Woolf: The Complete Collection** (Amazon Kindle), 5640.

# **EIXO IV:**

*Linguagem e Processamento fonológico*

# **Simon Lexical Decision: experimento de decisão lexical com teste do controle executivo e do processamento fonológico**

Gustavo Lopez Estivalet

## **Introdução**

Os processos de leitura têm sido extensivamente pesquisados em diversas línguas nos últimos anos com o objetivo de melhor compreender-se o funcionamento da linguagem. Além de estudos em indivíduos que apresentam leitura típica, estudos em indivíduos com déficits de leitura também têm sido realizados, como a dislexia.

A dislexia é definida como um transtorno de leitura que se manifesta na ausência de outros déficits cognitivos (Ramus, 2014). Por um lado, ela influencia os processos de aprendizagem da leitura durante a infância, provocando dificuldade e atraso escolar de uma forma geral. Por outro lado, adultos com dislexia normalmente desenvolvem estratégias de compensação em relação ao controle executivo e à decodificação grafema-fonema através de suas experiências com a leitura (Landerl et al., 2013). A dislexia tem origem genética e se manifesta principalmente no início da aprendizagem da leitura em crianças entre 6 e 8 anos de idade.

Uma série de teorias e hipóteses tem sido desenvolvida sobre a dislexia, como por exemplo: a. hipótese magnocelular (Stein; Walsh, 1997), b. hipótese do déficit de conectividade (Boets, 2014), c. hipótese do déficit de referência (Ahissar, 2007), d. hipótese da amostragem temporal (Goswami, 2011), e. hipótese do déficit fonológico (Shaywitz et al., 1998), f. hipótese do déficit cerebelar (Nicolson et al., 2001) e g. hipótese do déficit visuoespacial (Vidyasagar; Pammer, 2010).

Enquanto os estudos sobre os déficits de leitura são pauta obrigatória na agenda das pesquisas em psicolinguística e neurolinguística nos países da Europa e nos Estados Unidos (Landerl et al., 2013), é necessário se desenvolverem mais pesquisas no Brasil para uma melhor caracterização e compreensão de sua manifestação no português brasileiro (PB). Sendo assim, o presente trabalho contribui para o preenchimento desta lacuna com a proposta de um experimento psicolinguístico específico para a pesquisa sobre a dislexia no Brasil e no PB.

Logo, o objetivo geral desta pesquisa foi desenvolver um experimento de decisão lexical com efeito *simon* para a investigação do processamento fonológico e do

controle executivo no acesso lexical e no reconhecimento das palavras durante a leitura. Os objetivos específicos foram: i. apresentar as hipóteses contemporâneas sobre a dislexia, ii. estabelecer um protocolo de seleção dos estímulos linguísticos e criação dos experimentos psicolinguísticos, iii. desenvolver um experimento psicolinguístico no PB de decisão lexical com efeito *simon* para a investigação da dislexia a partir do processamento fonológico e do controle executivo, e, iv. sugerir caminhos para a formulação de hipóteses e análises dos resultados.

Portanto, esta pesquisa justifica-se para uma melhor compreensão do funcionamento do processamento fonológico e do controle executivo da linguagem, assim como sobre o acesso lexical de palavras e pseudopalavras durante a leitura. Esta pesquisa realiza uma breve revisão das teorias sobre a dislexia e da criação de experimentos psicolinguísticos para a investigação do acesso lexical durante a leitura. Assim, as seguintes perguntas de pesquisa nortearam o presente estudo: Qual é o papel do processamento fonológico e do controle executivo no acesso lexical durante a leitura? Como construir um experimento psicolinguístico específico para o teste do processamento fonológico e do controle executivo durante o acesso lexical?

A presente pesquisa considera três hipóteses principais em relação aos dados experimentais comportamentais e de eletroencefalografia (EEG): **Hipótese 1:** A dislexia está associada a déficits das representações fonológicas e visuais no léxico mental (Shaywitz et al., 1998). Logo, palavras com muitos vizinhos ortográficos/fonológicos não devem provocar diferenças no tempo de reação (RT), mas diferenças significativas no processamento sensorial nas ondas EEG N1-P2, relacionadas à ativação visual e à decodificação ortográfica/fonológica inicial, entre indivíduos disléxicos e não disléxicos (Vidyasagar; Pammer, 2010). **Hipótese 2:** A dislexia está associada aos déficits de conexão entre o lobo temporal e o lobo frontal (Ramus, 2014). Logo, palavras com muitos vizinhos ortográficos/fonológicos devem provocar diferenças significativas comportamentais no RT, assim como diferenças significativas nas ondas EEG LAN e N400, relacionadas ao processamento lexical, entre indivíduos disléxicos e não disléxicos (Boets, 2014). **Hipótese 3:** A dislexia está associada ao controle executivo. Logo, palavras com muitos vizinhos ortográficos/fonológicos não devem provocar diferenças significativas no RT, mas diferenças significativas na onda EEG P600, relacionada à reparação do reconhecimento da palavra, entre indivíduos disléxicos e não disléxicos (Ahissar, 2007).

Como resultado, desenvolveu-se um experimento psicolinguístico específico para a pesquisa sobre a dislexia e outros déficits de linguagem no PB denominado “*Simon Lexical Decision*: experimento de decisão lexical com teste do controle executivo e do processamento fonológico”. Portanto, este trabalho não apresenta uma análise de dados provenientes da aplicação do experimento proposto, mas sim a metodologia original de criação do experimento. Enfim, este experimento foi recentemente utilizado em uma pesquisa sobre o transtorno do déficit de atenção com hiperatividade e apresentou desempenho e resultados conforme o esperado, permitindo um melhor aprofundamento e compreensão das questões relacionadas ao controle executivo durante a leitura (Ferrari Neto et al., 2022).

## **Fundamentação teórica**

Através de uma breve revisão das hipóteses sobre a dislexia, este trabalho foi desenvolvido com foco nos aspectos do processamento fonológico na decodificação grafema/fonema durante a leitura (Dehaene et al., 2005) e aos métodos experimentais de pesquisa nestes tópicos e população (Forster, 2000). Abaixo, são apresentados aspectos importantes de serem considerados na construção de experimentos psicolinguísticos sobre o acesso lexical, o processamento fonológico e o controle executivo.

*Processamento fonológico:* O processamento fonológico atua em dois momentos distintos do acesso lexical: i. precocemente na decodificação grafema/fonema e ii. tardiamente na verificação da palavra e acesso à representação fonológica do item lexical c. Enquanto no momento precoce, a decodificação pode sofrer influências de déficits sensoriais (Vidyasagar; Pammer, 2010), no momento tardio o acesso às representações pode sofrer influências de déficits de controle executivo (Ahissar, 2007).

Indivíduos disléxicos apresentam dois atrasos no curso temporal do acesso lexical, i. diferenças precoces nas ondas N1-P2 relacionadas ao processamento visual-ortográfico e decodificação ortográfica/fonológica e ii. diferenças tardias na onda P600 relacionadas ao controle executivo, competição e seleção do item lexical (Dehaene et al., 2005). Indivíduos disléxicos e não disléxicos não apresentam ativações diferentes no lobo temporal ou no lobo frontal, contudo, crianças disléxicas parecem apresentar hipoativação no lobo temporal e hiperativação no lobo frontal. Assim, essas diferenças podem ser interpretadas como déficits de sincronia temporal no processamento da informação (Goswami, 2011) ou déficits de transmissão entre esses dois lobos (Boets, 2014).

*Controle executivo:* O controle executivo está associado as funções executivas de uma forma geral, mas é principalmente observado em relação ao controle da memória de trabalho. Nesse sentido, o controle executivo é o módulo que controla os demais módulos da memória de trabalho: bloco visuoespacial, circuito fonológico e buffer de processamento. Em trabalho anterior, foi desenvolvida uma versão padronizada e automatizada do teste de capacidade de memória de trabalho de leitura com foco em diferentes métricas da capacidade de memória de trabalho linguística (Vasconcelos et al., 2019).

No presente trabalho, o foco é o impacto do controle executivo durante o processamento lexical para o reconhecimento de palavras. Sendo assim, por um lado, a vizinhança lexical é uma variável de interesse, pois traz evidências sobre o reconhecimento de palavras a partir da competição lexical com outras palavras similares (Andrews, 1997). A ideia central é que palavras com muitos vizinhos (e.g., pato: bato, mato, pata, pano, etc.) ativam muitas outras palavras concorrentes, resultando em menor acurácia (ACC) e menores RTs, pois há uma grande evidência de que a palavra exista e é respondida rapidamente, contudo, ela é muitas vezes confundida com palavras semelhantes.

Por outro lado, um dos efeitos mais conhecidos na pesquisa sobre o controle executivo é o efeito *stroop*, testado normalmente através de palavras de cores (i.e., azul, vermelho, verde, etc.) escritas em outras cores, pois assim, o participante deve inibir a leitura da palavra e responder conforme a cor em que a palavra está

escrita (Stroop, 1935). Diferentemente, o efeito *simon* explora normalmente a congruência e a incongruência da posição dos estímulos apresentados em relação à mão utilizada para a resposta. Assim, nosso experimento tem como tarefa a decisão lexical entre palavras e pseudopalavras com as diferentes mãos, explorando o efeito *simon* a partir da posição da apresentação dos estímulos linguísticos na tela do computador/celular, conforme a Figura 1.

**Figura 1: Exemplo do efeito *simon* com palavras e pseudopalavras apresentadas à esquerda, à direita e ao centro da tela nas condições de congruência, incongruência e neutra.**

Tipo/Congruência	Congruente	Incongruente	Neutro	Resposta
<b>Palavras</b>	DEDO	DEDO	DEDO	 
<b>Pseudopalavras</b>	TEDO	TEDO	TEDO	 

Fonte: Elaboração própria.

*Experimentos psicolinguísticos:* Para a precisão metodológica do funcionamento e da coleta de dados, a criação e a aplicação dos experimentos psicolinguísticos exigem conhecimentos de programação computacional e análise estatística, assim como espaço, estrutura e recursos técnicos apropriados. Logo, o desenho experimental, a seleção e o controle dos estímulos linguísticos através de corpora e métricas específicas, como frequência, número de letras/fonemas, número de vizinhos ortográficos/fonológicos, classe gramatical, entre outros, são etapas importantes no desenvolvimento dos experimentos psicolinguísticos (Cutler, 1981).

Neste sentido, o Léxico do Português Brasileiro (LexPorBR) (Estivalet; Meunier, 2015) apresenta uma série de métricas importantes à pesquisa em psicolinguística e tem sido utilizado nas áreas da Linguística, Psicologia, Fonoaudiologia e Ciências da Computação. Em relação à seleção dos estímulos, Forster (2000) destaca que a influência dos pesquisadores na seleção e organização dos estímulos deve ser minimizada e evitada ao máximo. Para tanto, recomenda-se a utilização de algoritmos específicos para a seleção automática de estímulos de forma transparente e neutra. Ainda, experimentos e estímulos que necessitam de informações metalinguísticas e psicolinguísticas específicas podem ser facilmente computados a partir de programas de estatística psicolinguística (Davis, 2005).

Nesse sentido, o programa Match (van Casteren; Davis, 2007) pode ser explorado para a seleção e o pareamento automático de estímulos que correspondam a determinadas características lexicais, a fim de obterem-se condições experimentais correspondentes, equivalentes e balanceadas. Em seguida, a organização das listas de apresentação dos estímulos quadrado latino entre as condições experimentais, os blocos e os participantes são importantes para o contrabalanceamento da apresentação dos estímulos na coleta de dados. Assim, o programa Mix (van Casteren; Davis, 2006) desempenha facilmente esta função, distribuindo de forma

pseudorandomizadas os diferentes estímulos e condições em blocos dentro das listas de estímulos dos experimentos psicolinguísticos.

Enfim, a seleção e criação de pseudopalavras e não-palavras também é um fator importante no desenvolvimento de experimentos psicolinguísticos. Enquanto as pseudopalavras são palavras possíveis e obedecem às regras fonotáticas da língua, as não-palavras são criadas a partir de combinações impossíveis em uma determinada língua. Assim, é importante considerarem-se a estrutura silábica e as frequências segmentais e de n-gramas de seus constituintes (Estivalet; Meunier, 2015).

## Metodologia

O experimento psicolinguístico apresentado aqui - *Simon Lexical Decision* - explora uma tarefa de decisão lexical entre palavras existentes e pseudopalavras inexistentes apresentadas à direita, à esquerda ou ao centro da tela do computador/celular. Assim, o experimento explora respostas comportamentais relacionadas ao controle executivo dos participantes através do uso dos botões com as mãos direita e esquerda em respostas congruentes e incongruentes com a posição do estímulo linguístico apresentado. Em relação às propriedades fonológicas dos estímulos, foram manipuladas oito condições fonológicas de fonema inicial /p, b, t, d, f, v, s, z/ (Clements, 1985) e duas condições vizinhança ortográfica/fonológica (alta vizinhança X baixa vizinhança) (Andrews, 1997), conforme o Quadro 1.

**Quadro 1: Exemplos de estímulos nas 16 condições experimentais linguísticas: vizinhança ortográfica/fonológica (alta vizinhança X baixa vizinhança), raiz (obstruente X fricativa), posição (labial X coronal) e voz (surda X sonora).**

Raiz	Vizinhança	Alta vizinhança		Baixa vizinhança	
	Local/Voz	Surda	Sonora	Surda	Sonora
Obstruente	Labial	parede	barco	piranha	bolita
	Coronal	tapete	direto	tabela	domínio
Fricativa	Labial	feliz	vizinho	fábula	vigário
	Coronal	Semana	zebra	surpresa	zoológico

Fonte: Elaboração própria.

*Estímulos:* No total, 192 palavras foram escolhidas como estímulos experimentais. Essas palavras são substantivos que começam com oito fonemas /b, p, t, d, f, v, s, z/, definidos por três níveis binários, ou seja, seis traços distintivos da estrutura fonológica (raiz: obstruente/fricativa, posição: labial/coronal e voz: sonora/surda) (Clements, 1985), resultando em 24 palavras por condição fonológica. Dessas 24 palavras para cada um dos fonema, 12 palavras contém alta vizinhança (>10) e 12 palavras contém baixa vizinhança (<4) ortográfica/fonológica (Davis, 2005). Em relação ao efeito *simon*, foram definidas três condições de posição da apresentação

do estímulo na tela do computador ou celular (esquerda X centro (neutra) X direita) para se testar o controle executivo durante o acesso lexical.

Todas as palavras foram escolhidas através do corpus LexPorBR (Estivalet; Meunier, 2015) em uma análise comparativa com os corpora SubtLexBR (Tang, 2012) e WordLexBR (Gimenes; New, 2016). Os estímulos experimentais foram escolhidos a partir de um algoritmo automático de seleção de um corpus pré-compilado das palavras que apresentavam desvio-padrão <1,5 entre as frequências dos três corpora consultados (Forster, 2000). As palavras experimentais foram selecionadas e controladas pela frequência ortográfica, frequência fonológica, número de letras, número de fonemas, vizinhança ortográfica, vizinhança fonológica, número de sílabas, frequência de sílabas, frequência de bigrama, frequência de trigrama e homógrafos através do programa Match (van Casteren; Davis, 2007). Forma utilizadas as frequências conforme a escala Zipf (van Heuven et al., 2014).

Um conjunto de 192 pseudopalavras foi adicionado às 192 palavras experimentais, resultando em um experimento com o total de 384 estímulos. Essas 192 pseudopalavras foram criadas através da manipulação da primeira letra dos estímulos experimentais por um dos três níveis fonológicas investigadas no presente estudo (raiz, posição, voz) (Rayner et al., 2006). Todas as 384 palavras e pseudopalavras do experimento são apresentadas no Anexo A e todas as métricas controladas das palavras e das pseudopalavras são apresentadas no Anexo B.

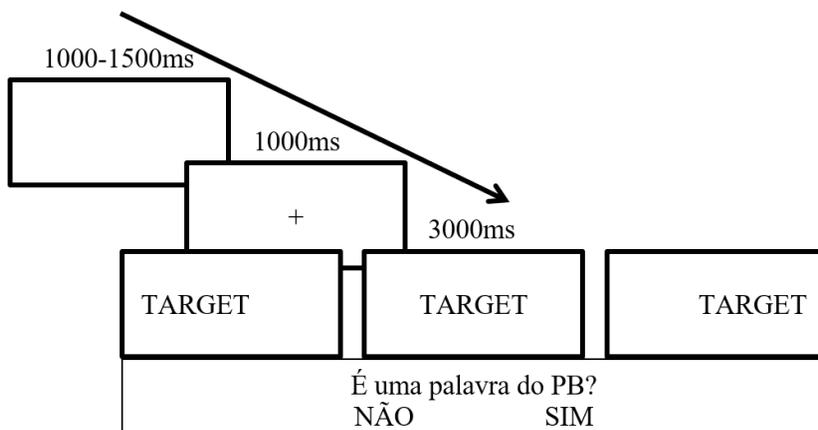
Três listas foram construídas para se contrabalancear a posição de apresentação das palavras na tela, assim como para se contrabalancear a ordem da apresentação dos estímulos. Os critérios para o contrabalanceamento das listas foram: a. máximo de três estímulos da mesma condição em sequência, b. apresentação não consecutiva de dois estímulos iniciando com a mesma letra/fonema e c. existência de pelo menos oito estímulos entre dois estímulos da mesma condição. Esse contrabalanceamento pseudoaleatório foi realizado através do programa Mix (van Casteren; Davis, 2006).

*Procedimentos:* Os participantes devem realizar o experimento através de um computador ou celular. O experimento pode ser aplicado somente com a coleta de dados comportamentais ou acoplado ao EEG. Cada estímulo segue a sequência: primeiro, uma tela em branco entre estímulos é exibida com tempo aleatório entre 1000 e 1500 ms; em seguida, um ponto de fixação é exibido no centro da tela por 1000 ms; logo após, o estímulo alvo é exibido no centro da tela por 3000 ms ou até a resposta do participante; a apresentação de um novo estímulo começa com a apresentação da tela em branco entre estímulos. Os estímulos são apresentados em uma das três posições (esquerda, centro, direita) da tela do computador em letras maiúsculas fonte Courier New tamanho 20 pt brancas contra um fundo preto.

Os participantes devem realizar uma tarefa de decisão lexical visual, respondendo o mais rapidamente e corretamente possível se as palavras apresentadas existem ou não no PB. A escolha é realizada com a mão direita para palavras sobre a tecla “verde” e a mão esquerda para pseudopalavras sobre a tecla “vermelha”. A medida do RT começa com o início da apresentação do estímulo alvo e termina quando o participante pressiona um botão. O experimento começa com uma tela com as instruções e, em seguida, são apresentados 12 estímulos de prática. O ex-

perimento é dividido em três blocos de 128 estímulos separados por dois intervalos de um minuto cada. O experimento dura aproximadamente 30 minutos. O procedimento de apresentação dos estímulos do experimento é apresentado na Figura 2.

**Figura 2: Procedimento de apresentação dos estímulos do experimento.**



Fonte: Elaboração própria.

## Resultados e discussão

Os principais resultados da presente pesquisa são: breve revisão das hipóteses sobre a dislexia e construção e desenvolvimento do experimento *Simon Lexical Decision* para a pesquisa psicolinguística sobre os déficits de leitura em indivíduos disléxicos, assim como outros transtornos da linguagem.

O experimento desenvolvido na presente pesquisa pode ser facilmente programado e adaptado nos diversos programas para a criação e aplicação de experimentos psicolinguísticos, tais como E-Prime, DMDX, PsychoPy, jsPsych, PCIBex, entre outros. Além da aplicação de experimentos através do computador que, por sua vez, limita a aplicação dos experimentos ao local onde se encontra o computador com o programa instalado, o experimento também pode ser aplicado através do celular, aumentando a abrangência de participantes (Dufau et al., 2011).

Após a construção e aplicação do experimento, o passo seguinte é organizar e filtrar os dados para a análise estatística. Nesse sentido, os programas de experimentação geram normalmente como saída arquivos tabulados do tipo .csv com os estímulos apresentados em diferentes linhas, com as variáveis independentes e as variáveis dependentes com os dados comportamentais coletados em diferentes colunas. Em seguida, o foco é a análise estatística das variáveis dependentes (RT e ACC) em função das variáveis independentes de interesse.

Assim, o *Simon Lexical Decision* apresenta como variáveis dependentes analisadas o RT e a ACC das respostas em relação aos estímulos apresentados. As variáveis independentes são três variáveis fonológicas de dois fatores: i. raiz (obstruente X fricativa), ii. posição (labial X coronal) e iii. voz (sonora X surda)

(Clements, 1985); uma variável de similaridade formal: iv. vizinhança ortográfica/fonológica (alta X baixa) (Andrews, 1997); e, possivelmente, uma variável de grupo: v. grupo (disléxicos X não disléxicos). Além dessas variáveis, a coleta de dados pode trazer outras variáveis de interesse dos participantes, como gênero, idade, escolaridade, entre outros (Forster, 2000), assim como de interesse específico dos estímulos, como tipo de palavra, frequência e vizinhança (Estivalet; Meunier, 2015; Gimenes; New, 2016; Tang, 2012).

De uma forma específica, o experimento tem foco no controle executivo através do efeito *simon* (Stroop, 1935). Portanto, enquanto estímulos apresentados na posição neutra (centro) apresentam processamento normal para a decisão lexical, estímulos apresentados à esquerda ou à direita da tela do computador/telefone possui condição congruente ou incongruente, impactando o controle executivo para a tomada de decisão lexical, especialmente em indivíduos disléxicos (Ahissar, 2007).

Enfim, destaca-se que o presente experimento foi utilizado em uma investigação sobre o transtorno do déficit de atenção com hiperatividade e apresentou resultados interessantes para a pesquisa. Os pesquisadores encontraram RTs maiores na condição congruente em relação à condição neutra e RTs maiores na condição incongruente em relação à condição congruente, conforme esperado. O ponto interessante foi que o tamanho do efeito na condição incongruente no grupo experimental foi significativamente maior do que o grupo controle, evidenciando o impacto do controle executivo durante a decisão lexical em indivíduos com o transtorno do déficit de atenção com hiperatividade. Ainda, os autores encontraram diferenças significativas entre os grupos em relação à ACC de palavras com alta e baixa vizinhança, conforme previsto nas hipóteses do estudo (Ferrari Neto et al., 2022).

### **Considerações finais**

O reconhecimento de palavras acontece em pelo menos duas etapas: uma etapa externa sensorio-motora e uma etapa interna sintático-semântica (Giraud; Poeppel, 2012). A esta estrutura, pode-se acrescentar um mecanismo de conversão e decodificação grafema/fonema durante a leitura (Dehaene et al., 2005). Indivíduos disléxicos parecem apresentar déficits de sincronia na transmissão de informação entre as representações fonológicas no lobo temporal e acesso lexical no lobo frontal.

Para pesquisas vindouras sobre o processamento fonológico e o controle executivo em indivíduos com dislexia, sugere-se que sejam investigados experimentalmente os modelos de ancoragem perceptual (Ahissar, 2007) e amostragem temporal (Goswami, 2011). Estes modelos sintetizam as implementações linguísticas no nível comportamental e neurocognitivo. No plano experimental, sugere-se que se incluam os fonemas obstruentes e fricativos /t, d, ʒ, ʃ/. Ainda, as palavras alvo poderão ser manipuladas através da transposição de letras em função das fronteiras da estrutura fonológica e morfológica das palavras (Rayner et al., 2006).

Este trabalho complementa o teste de capacidade de memória de trabalho desenvolvido anteriormente (Vasconcelos et al., 2019), explorando aspectos do circuito fonológico e do controle executivo central durante o acesso lexical. Espera-se que

este experimento permita um aprofundamento e especialização técnica e teórica no campo da neurolinguística e em estudos específicos sobre a dislexia e outros déficits de linguagem, assim como nos campos da linguística e psicolinguística, fonologia, sílaba e prosódia.

### **Agradecimentos**

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico pela bolsa de Pós-Doutorado Júnior no País (CNPq, PDJ, processo: 150050/2017-8) para o desenvolvimento do presente projeto de pesquisa. Agradeço à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e ao Programa de Pós-Graduação em Linguística (PPGL) pela estrutura para realização deste projeto de pesquisa. Agradeço à Profa. Dra. Mailce Borges Mota pela supervisão deste projeto de pesquisa e agradeço aos membros do Laboratório da Linguagem e Processos Cognitivos (LabLing) (projeto: 439647/2016-9).

## Referências

AHISSAR, M. Dyslexia and the anchoring-deficit hypothesis. **Trends in Cognitive Sciences**, v. 11, n. 11, p. 458–465, 2007.

ANDREWS, S. The effect of orthographic similarity on lexical retrieval: Resolving neighborhood conflicts. **Psychonomic Bulletin & Review**, v. 4, n. 4, p. 439–461, 1997.

BOETS, B. Dyslexia: reconciling controversies within an integrative developmental perspective. **Trends in Cognitive Sciences**, v. 18, n. 10, p. 501–503, 2014.

CLEMENTS, G. N. The Geometry of Phonological Features. **Phonology Yearbook**, v. 2, p. 225–252, 1985.

CUTLER, A. Making up materials is a confounded nuisance, or: Will we able to run any psycholinguistic experiments at all in 1990? **Cognition**, v. 10, n. 1–3, p. 65–70, 1981.

DAVIS, C. J. N-Watch: A program for deriving neighborhood size and other psycholinguistic statistics. **Behavior Research Methods**, v. 37, n. 1, p. 65–70, 2005.

DEHAENE, S. et al. The neural code for written words: A proposal. **Trends in Cognitive Sciences**, v. 9, n. 7, p. 335–341, 2005.

DUFAU, S. et al. Smart Phone, Smart Science: How the Use of Smartphones Can Revolutionize Research in Cognitive Science. **PLOS ONE**, v. 6, n. 9, p. e24974, 2011.

ESTIVALET, G. L.; MEUNIER, F. The Brazilian Portuguese Lexicon: An Instrument for Psycholinguistic Research. **PLOS ONE**, v. 10, n. 12, p. e0144016, 2015.

FERRARI NETO, J.; ALMEIDA, P. A.; ESTIVALET, G. L. Dificuldade de leitura de estudante universitários com TDAH. **Diacrítica**, v. 36, n. 1, p. 163–182, 2022.

FORSTER, K. I. The potential for experimenter bias effects in word recognition experiments. **Memory & Cognition**, v. 28, n. 7, p. 1109–1115, 2000.

GIMENES, M.; NEW, B. Worldlex: Twitter and blog word frequencies for 66 languages. **Behavior Research Methods**, v. 48, n. 3, p. 963–972, 2016.

GIRAUD, A.-L.; POEPPPEL, D. Cortical oscillations and speech processing: Emerging computational principles and operations. **Nature Neuroscience**, v. 15, n. 4, p. 511–517, 2012.

GOSWAMI, U. A temporal sampling framework for developmental dyslexia. **Trends in Cognitive Sciences**, v. 15, n. 1, p. 3–10, 2011.

LANDERL, K. et al. Predictors of developmental dyslexia in European orthographies with varying complexity. **Journal of Child Psychology**, v. 54, n. 6, p. 686–694, 2013.

NICOLSON, R. I.; FAWCETT, A. J.; DEAN, P. Developmental dyslexia: The cerebellar deficit hypothesis. **Trends in Neurosciences**, v. 24, n. 9, p. 508–511, 2001.

RAMUS, F. Should there really be a 'dyslexia debate'? **Brain**, v. 137, n. 12, p. 3371–3374, 2014.

RAYNER, K. et al. Raeding Wrods With Jubmled Lettres. **Psychological Science**, v. 17, n. 3, p. 192–193, 2006.

SHAYWITZ, S. E. et al. Functional disruption in the organization of the brain for reading in dyslexia. **Proceedings of the National Academy of Sciences**, v. 95, n. 5, p. 2636–2641, 1998.

STEIN, J.; WALSH, V. To see but not to read: The magnocellular theory of dyslexia. **Trends in Neurosciences**, v. 20, n. 4, p. 147–52, 1997.

STROOP, J. R. Studies of interference in serial verbal reactions. **Journal of Experimental Psychology**, v. 18, n. 6, p. 643–662, 1935.

TANG, K. A 61 Million Word Corpus of Brazilian Portuguese Film Subtitles as a Resource for Linguistic Research. **UCL Working Papers in Linguistics**, v. 24, p. 208–214, 2012.

VAN CASTEREN, M.; DAVIS, M. H. Mix: A program for pseudorandomization. **Behavior Research Methods**, v. 38, n. 4, p. 584–589, 2006.

VAN CASTEREN, M.; DAVIS, M. H. Match: A program to assist in matching the conditions of factorial experiments. **Behavior Research Methods**, v. 39, n. 4, p. 973–978, 2007.

VAN HEUVEN, W. J. B. et al. Subtlex-UK: A New and Improved Word Frequency Database for British English. **Quarterly Journal of Experimental Psychology**, v. 67, n. 6, p. 1176–1190, 2014.

VASCONCELOS, L. et al. Teste de Memória de Trabalho de Leitura: Versão Computadorizada Padronizada do Reading Span Test para o Português Brasileiro. In: PROLO, C. A.; OLIVEIRA, L. H. M. **Proceedings of the XII STIL**. Salvador, BA, Brazil: 2019.

VIDYASAGAR, T. R.; PAMMER, K. Dyslexia: A deficit in visuo-spatial attention, not in phonological processing. **Trends in Cognitive Sciences**, v. 14, n. 2, p. 57–63, 2010.

## Anexo A - Lista de estímulos do experimento

Palavras								
	Obstruente				Fricativa			
	Labial		Coronal		Labial		Coronal	
	Surda	Sonora	Surda	Sonora	Surda	Sonora	Surda	Sonora
Alta vizinhança	palcos	balcão	tabela	décadas	fábrica	vacinas	sapatos	gemas
	panelas	baleias	tapetes	decência	faixas	vapor	séculos	gênero
	papéis	bananas	tarefas	decreto	falcão	ventre	selva	gênio
	pavor	barraca	temores	demissão	faraó	verbos	sensor	genro
	pedal	barreira	tesouros	desfile	favelas	verões	servente	gestor
	pedreira	basquete	textos	detento	fígado	véus	sirene	girafa
	peixes	bichos	toldo	dilema	fogueira	vibração	sobrinho	gírias
	pensão	bolso	toucas	discos	fontes	vidraça	sócias	janelas
	piranha	bonecos	touros	dívidas	fórmulas	virtude	sogras	jatinho
	poeira	botões	trenó	divisão	fraudes	visor	solução	joguinho
	privação	brilhos	trilho	domador	fumaça	vocação	suspense	jornada
	punições	bruxos	tutor	dramas	fungos	vulto	suspiros	juíza
	páginas	bandeja	tabletes	débito	farelo	válvula	sabonete	geleiras
	palmeira	barranco	tamborim	decisões	farsante	vampiro	sarcasmo	gêneros
	pandeiro	barrigas	templo	defensor	ferrugem	vantagem	serpente	gengiva
	pantera	batalhão	tesouras	desordem	fervor	vendaval	símbolos	gibis
	paraísos	baunilha	tigre	dezena	figurino	verdura	sinuca	ginásio
	patrão	bezerro	tijolos	diâmetro	fileira	versões	sócios	gincana
	pedaços	bimotor	timbre	digestão	flacidez	vespa	soluções	girassol
	pedreiro	binóculo	toalhas	diplomas	fluxos	véspera	sombras	jasmim
pérola	blusas	torneio	doçura	fofoca	vinagre	sotaque	jaula	
pêssego	boletim	torpedo	dragões	formigas	vínculo	sucessos	javali	
pétalas	brócolis	treinos	duendes	fortuna	violão	sugestão	jazidas	
picolés	búfalo	tremor	dureza	frieza	vitrine	sutileza	joelho	

Pseudopalavras								
	Obstruente				Fricativa			
	Labial		Coronal		Labial		Coronal	
	Surda	Sonora	Surda	Sonora	Surda	Sonora	Surda	Sonora
	Alta vizinhança (trigramas)	pananas	balmeiras	tecisões	dabletes	fálvula	vervor	seleiras
pichos		banelas	tefensor	dapetes	fantagem	vluxos	semas	jacasrmo
pimotor		bapéis	tetento	dextos	ferbos	vontes	sênero	jensor
poletim		bedaços	tezena	digre	fersões	vormigas	sengiva	jímbolos
polso		bensão	tiâmetro	dorneio	fespa	vómulas	sibis	jobrinhos
ponecos		biranha	tilema	doucas	féus	vortuna	sinásio	jogras
prócolis		boeira	tiscos	dreinos	fínculo	vumaça	sincana	jombras
pruxos		brivação	tívidas	drilho	fiolão	vungos	sirafa	jugestão
pemores		bébito	táginas	darraca	fabonete	vasmim	sábrica	japor
pemplo		becreto	tandeiro	darranco	ferpente	vatinho	saraó	jerdura
pimbre		bemissão	tatrão	darreira	finuca	vaula	sarelo	jerões
poalhas		besfile	tavor	darrigas	firene	vavali	sarsante	jéspera
Baixa vizinhança (bigramas)	poldo	besordem	teixes	dezerro	foluções	vazidas	savelas	jinagre
	pouros	biplomas	térola	dinóculo	fucessos	voelho	sileira	jitrine
	prenó	boçura	tétalas	dotões	fuspense	voguinho	slacidez	jocação
	putor	bureza	tunições	drilhos	futileza	vuíza	sogueira	julto
	paixas	bacinas	téculos	danelas	falcos	valcão	sabela	jécadas
	palcão	bampiro	telva	dêneros	fantera	valeias	samborim	jecência
	perrugem	bendaval	tervente	dênio	faraisos	vandeja	sarefas	jigestão
	pígado	bentre	tócias	denro	fedal	vasquete	sesouras	jivisão
	pigurino	bibração	tócios	destor	fedreira	vatalhão	sesouros	jomador
	pofoca	bidraça	toluço	dirassol	fedreiro	vaunilha	sijolos	jragões
	praudes	birtude	totaque	dírias	fêssegos	vlusas	sorpeda	jramas
	prieza	bisor	tuspiros	dornada	ficólés	vúfalo	sremor	juendes

## Anexo B - Características dos estímulos do experimento

Palavras															
Vizinihança	Raiz	Posição	Voz	Nb sílabas		Nb letras		Nb fonemas		Viz. orto.		Viz. fono.		Frequência	
Alta vizinihança	Obstruente	Labial	Surda	2,50	(0,52)	6,50	(1,09)	6,42	(1,08)	2,58	(0,90)	3,25	(1,91)	3,68	(0,46)
			Sonora	2,58	(0,67)	6,67	(0,89)	6,25	(0,75)	3,42	(1,44)	3,17	(1,34)	3,74	(0,42)
		Coro-nal	Surda	2,42	(0,51)	6,17	(0,94)	6,08	(1,00)	2,58	(0,79)	3,25	(1,66)	3,42	(0,62)
			Sonora	2,83	(0,39)	6,92	(0,67)	6,83	(0,58)	3,00	(1,41)	2,67	(1,30)	3,85	(0,62)
	Fricativa	Labial	Surda	2,58	(0,51)	6,50	(0,90)	6,33	(0,89)	2,67	(1,23)	3,42	(1,68)	3,94	(0,40)
			Sonora	2,42	(0,51)	6,08	(1,16)	6,08	(1,16)	3,58	(1,98)	3,25	(1,54)	3,45	(0,49)
		Coro-nal	Surda	2,75	(0,45)	6,75	(1,06)	6,75	(1,06)	2,92	(1,16)	2,17	(1,11)	3,47	(0,61)
			Sonora	2,67	(0,49)	6,08	(1,00)	5,83	(0,72)	2,75	(0,87)	2,67	(1,07)	3,64	(0,51)
Baixa vizinihança	Obstruente	Labial	Surda	3,00	(0,43)	7,17	(0,72)	6,92	(0,79)	0,50	(0,52)	0,92	(0,67)	3,56	(0,55)
			Sonora	3,00	(0,43)	7,33	(0,78)	6,67	(0,78)	0,50	(0,52)	0,92	(1,31)	3,25	(0,47)
		Coro-nal	Surda	2,58	(0,67)	6,83	(0,94)	6,50	(1,00)	0,67	(0,49)	0,50	(0,67)	3,54	(0,50)
			Sonora	2,92	(0,51)	7,17	(0,94)	7,17	(0,94)	0,58	(0,51)	0,83	(1,47)	3,58	(0,38)
	Fricativa	Labial	Surda	2,92	(0,51)	7,00	(0,95)	6,92	(0,79)	0,33	(0,49)	0,58	(0,79)	3,35	(0,39)
			Sonora	2,75	(0,45)	6,92	(0,79)	6,67	(0,78)	0,75	(0,45)	1,00	(1,21)	3,68	(0,57)
		Coro-nal	Surda	3,08	(0,51)	7,50	(0,80)	7,25	(0,87)	0,42	(0,51)	0,42	(0,51)	3,78	(0,37)
			Sonora	2,75	(0,62)	6,58	(1,00)	6,25	(1,06)	0,42	(0,51)	0,42	(0,51)	3,30	(0,44)

Pseudopalavras											
Vizinha- ça	Raiz	Posição	Voz	Freq. silábica		Freq. bigramas		Freq. trigramas		Desvio-padrão	
Alta vizinhança	Obstruente	Labial	Surda	7918	(5538)	121822	(30389)	15140	(7207)	0,32	(0,16)
			Sonora	7529	(6643)	123606	(34446)	18619	(8129)	0,26	(0,08)
		Coro- nal	Surda	11492	(10299)	129678	(43208)	17925	(9365)	0,38	(0,18)
			Sonora	14840	(7407)	140136	(23383)	23919	(8343)	0,36	(0,12)
	Fricativa	Labial	Surda	7343	(6809)	110658	(29207)	17663	(8113)	0,36	(0,16)
			Sonora	7753	(6257)	97244	(32760)	12282	(8670)	0,33	(0,10)
		Coro- nal	Surda	8288	(5316)	121662	(25190)	18935	(10962)	0,30	(0,10)
			Sonora	7758	(6629)	98422	(25525)	11578	(8750)	0,40	(0,19)
Baixa vizinhança	Obstruente	Labial	Surda	11256	(6266)	140631	(31748)	18110	(9890)	0,28	(0,07)
			Sonora	8659	(5124)	108521	(33882)	10915	(6882)	0,34	(0,16)
		Coro- nal	Surda	9562	(9055)	128830	(33252)	15254	(9799)	0,33	(0,09)
			Sonora	13690	(7677)	130868	(25692)	15763	(8397)	0,38	(0,11)
	Fricativa	Labial	Surda	10776	(6907)	102047	(27450)	11606	(7837)	0,35	(0,15)
			Sonora	9268	(5111)	103498	(20771)	10332	(4864)	0,35	(0,11)
		Coro- nal	Surda	11348	(8226)	126615	(25521)	18259	(9903)	0,36	(0,09)
			Sonora	8708	(6977)	97694	(33799)	11934	(10350)	0,38	(0,15)

**EIXO V:**  
*Descoloniadade, Cosmovisões e*  
*Interseccionalidade*

# **“Transfluindo somos começo, meio e começo”: articulando cosmologias e epistemologias indígenas e quilombolas com os estudos transviados de gêneros e sexualidades no Brasil em perspectiva descolonial e interseccional**

Fábio Alexandre Silva Bezerra

(...) para que o ser humano se realize plenamente, (...) é necessário desenvolver a criatividade, a sensibilidade, a fantasia, a alma; só assim encontrará uma satisfação pessoal completa. Precisamos alimentar nosso lado poético, nosso lado lúdico, nosso ser espiritual.  
Daniel Munduruku (2022b, p. 52)  
*Minha utopia selvagem: um manifesto*

## **Tecendo redes de conhecimento: o poder da ancestralidade**

Escrever é um ato de rebeldia – mas também de entrega. Pesquisar sobre questões sociais complexas igualmente exige compromisso e dedicação conscientes do lugar sociopolítico que ocupamos em sociedade. Articular conhecimentos acadêmicos dominantes com epistemologias e cosmologias dos povos indígenas e quilombolas tem sido um chamado, ao qual tenho respondido de diferentes formas, como agora lhes trazendo as reflexões que se seguem. Desejo que essa leitura seja tão enriquecedora como inquietadora e transformadora!

Em termos epistemológicos do Sul geopolítico, importantes investigações na América Latina, em perspectiva descolonial<sup>20</sup>, merecem destaque por oferecerem caminhos possíveis de reflexão acerca da complexidade inerente à experiência humana, tanto no âmbito individual como coletivo (Anzaldúa, 1987; Carneiro, 2005; Evaristo, 2017; Gonzalez, 1984; Jesus, 2014; Lugones, 2007; Maldonado-Torres, 2007; Nascimento, 1985; Quijano, 2000).

Reconhecendo o papel pioneiro e disruptivo dos diferentes ativismos sociais nos avanços das pautas e das conquistas das comunidades minorizadas, particularmente de pessoas LGBTQIA+, também gostaria de enfatizar a relevância de estudos

---

20 Essa perspectiva compreende uma série de desenvolvimentos teórico-metodológicos que emergem de contextos geopolíticos não dominantes, frequentemente rotulados como Sul Global (Quijano, 2000).

científicos em distintas áreas do conhecimento, como os feministas, transviados, culturais, linguísticos, literários, filosóficos, sociológicos e antropológicos para o tensionamento de noções tradicionais e conservadoras sobre questões de gêneros, sexualidades e intersecções no Brasil.

O poder da ancestralidade e a complexidade das questões de gênero e sexualidade constituem aspectos fundamentais da nossa humanidade, como a criatividade e a sensibilidade, conforme destacado na epígrafe. Esse caminho não se limita à busca por conhecimento acadêmico, mas também por desenvolver nosso lado poético e espiritual. Nesse sentido, ao tecermos redes de conhecimento, é essencial não apenas explorarmos teorias e epistemologias diversas, mas também cultivarmos a nossa própria essência humana, amplamente tratada nas cosmologias indígenas e quilombolas.

Desejo<sup>21</sup> ressaltar que me alinho à perspectiva de uma ciência engajada, na qual quem pesquisa assume um compromisso consciente de discutir questões sociais complexas e relevantes, a partir de narrativas intrincadas de nossas realidades locais, regionais e nacionais. Tal abordagem, como argumento em Bezerra (2023), requer a incorporação inquestionável de figuras proeminentes como Beatriz Nascimento (1985), Carolina Maria de Jesus (2014), Conceição Evaristo (2017), Lélia Gonzalez (1984) e Sueli Carneiro (2005) às vozes que sustentam discursos descoloniais no contexto latino-americano.

Gostaria de explicitar que é proposital a inclusão, nesta lista sobre questões descoloniais, de pesquisadores/as que não fizeram parte do célebre Grupo Modernidade/Colonialidade, constituído no final dos anos 1990 (BALLESTRIN, 2013), por entender que as contribuições para o pensamento descolonial, historicamente, incluem outras pessoas que têm, há bastante tempo, assumido, de maneira significativa, posturas questionadoras diante de discursos, epistemes e relações de poder dominantes que se sustentam em uma tradição de colonização dos povos latino-americanos.

Com efeito, a inclusão deliberada de Nascimento (1985), Jesus (2014), Evaristo (2017), Gonzalez (1984) e Carneiro (2005) como pensadoras e escritoras que discutem profundamente questões descoloniais visa transcender discursos tradicionais dominantes e reconhecer a pluralidade de vozes e de textos que sempre desafiaram hegemonias epistemológicas e relações de poder assimétricas, particularmente aquelas marcadas pelo racismo, mas também incluindo reflexões sobre gêneros, sexualidades e classe social. Extrapolando o âmbito do renomado Grupo Modernidade/Colonialidade (Ballestrin, 2013), esses saberes e essas práticas ilustram as inegáveis contribuições para o pensamento descolonial.

Beatriz Nascimento (1985), historiadora, educadora, poeta, roteirista e ativista pelos direitos humanos de mulheres e homens negros, desenvolveu papel funda-

---

21 A partir daqui, apesar de também me identificar com o uso da primeira pessoa do plural nos termos descritos por Litiane Macedo (2023) como voz-práxis que reconhece sua ancestralidade e seu sentido de coletividade, opto, neste texto, por utilizar a primeira pessoa do singular como voz autoral a fim de pontuar, também discursivamente, que me vejo profundamente implicado naquilo que reflito, discuto e estabeleço como perspectiva argumentativa. Ademais, também considero importante assinalar meu lugar de fala (Ribeiro, 2019) socioeconômico e político-cultural como homem cisgênero, gay, lido como branco, nordestino, de classe média, de esquerda e professor efetivo de universidade pública federal.

mental nos movimentos negros no Brasil, bem como no contexto acadêmico, em cujo âmbito escreveu sobre conceitos como quilombo, história, racismo e sexismo. No célebre documentário *Ôri* (1989), escrito e narrado por Nascimento, e dirigido por Raquel Gerber, ela aborda temáticas que incluem o corpo negro, o lugar da imagem na memória, assim como a realidade das mulheres negras em nosso país em face dos múltiplos desafios postos por uma herança colonial de sequestro e escravização de pessoas negras oriundas de diferentes países de África.

Como exemplo de resistência<sup>22</sup> e luta, Carolina Maria de Jesus (2014) surge na cena literária, em 1960, com a publicação de seu livro *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Autodidata e escritora prolífica, tratou das realidades brutais da vida nas favelas de São Paulo, buscando desestabilizar estereótipos e invisibilidades que envolviam a experiência negra e marginalizada no Brasil.

Compartilhando essa escrita que conjuga expressão e resistência, Conceição Evaristo (2017) também se estabelece como uma voz importante na literatura brasileira contemporânea. Em sua exploração dos «becos da memória», Evaristo tece narrativas como espaço de escuta das vozes das pessoas marginalizadas e subalternizadas da sociedade brasileira. Assinala, dessa maneira, a resistência e a resiliência das pessoas negras em face das adversidades impostas pelo racismo estrutural, pelo sistema patriarcal e pela produção contínua de exclusões sociais.

É importante ressaltar que a ativista, filósofa e antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (1984) já discutia os entrecruzamentos entre opressões raciais e questões de gênero e de classe social quando o conceito de interseccionalidade sequer havia sido criado pela ativista de direitos humanos estadunidense Kimberlé Crenshaw (1991). Posteriormente, o termo vem sendo mais conhecido, no Brasil, pelo trabalho da célebre socióloga estadunidense Patricia Hill Collins (2019)<sup>23</sup> e pela produção intelectual da ativista, educadora e pesquisadora baiana Carla Akotirene (2019) no contexto nacional.

Diante de sistemas estruturais que oprimem corpos e subjetividades negros, a importante pesquisadora dos estudos raciais e de gênero Sueli Carneiro (2005), em articulações intelectuais sociopoliticamente implicadas, produz reflexões que abrem vias para aprendizados e diálogos acerca da superação da lógica colonial que ainda sustena práticas político-econômicas de exclusão social, violência e racismo no Brasil.

No âmbito latino-americano mais amplo, María Lugones (2007), socióloga, educadora e ativista argentina, analisa as interconexões entre colonialismo, heterossexualidade e o que define como *sistema de gênero moderno* a fim de desmantelar históricas opressões e violências contra corpos racializados em contextos de colonização. Introduzindo o conceito de *colonialidade do poder*, Quijano (2000), importante sociólogo peruano, denuncia em seus textos estruturas de poder colonial que continuam a operar mesmo nos dias atuais.

---

22 Gostaria de pontuar que a palavra resistência aparece inúmeras vezes neste capítulo, tendo sido esta uma decisão consciente com o intuito sociopolítico de demarcar seu valor simbólico disruptivo, por meio de sua iterabilidade na trama textual, como amplamente ilustrado nos capítulos que compõem a recente coletânea organizada por Hélio Santos (2022) intitulada *A resistência negra ao projeto de exclusão racial: Brasil 200 anos (1822-2022)*.

23 Ano da publicação da tradução brasileira. Também sugiro a leitura do livro de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2016) intitulado *Intersectionality*, que se dedica amplamente a essa discussão, já contando igualmente com tradução brasileira.

Adicionalmente, o conceito de *colonialidade do ser*, proposto pelo filósofo porto-riquenho Maldonado-Torres (2007) trata dos interconectados sistemas de subjugação e de apagamento de subjetividades e corpos não normativos ainda operantes na atualidade. Já a poeta, escritora e teórica feminista chicana Gloria Anzaldúa (1987) escreveu sobre as vivências de mulheres cujas subjetividades corporificadas se manifestam a partir de aspectos fronteiriços e mestiços, entrecruzados por aspectos de raça, gêneros e sexualidades.

Nesse exercício de expansão epistemológica, discuto, neste capítulo, de forma introdutória, as distintas maneiras com que a perspectivas indígenas e quilombolas brasileiras podem oferecer potencializar compreensões mais amplas e inclusivas de questões sociais complexas na contemporaneidade.

Diante desses apontamentos iniciais, este capítulo se constitui em face dos seguintes objetivos geral e específicos. O *objetivo geral* é compartilhar potenciais contribuições de epistemologias indígenas e quilombolas para os estudos de gênero e sexualidade no Brasil, examinando sua relevância para uma compreensão mais ampla e inclusiva desses importantes temas. Os seguintes *objetivos específicos*, por sua vez, são: 1) analisar características fundamentais das epistemologias indígenas e quilombolas, destacando sua relação com a natureza, a cultura e a história; 2) discutir como essas epistemologias podem ser mobilizadas para desafiar as normas de gênero e sexualidade impostas pelo colonialismo e pelo patriarcado; e 3) apontar conceitos *suleadores*<sup>24</sup> para o desenvolvimento de futuras pesquisas sobre gêneros e sexualidades no Brasil, especialmente no contexto das lutas por equidade social.

Ao alcançar esses objetivos, espero contribuir para um diálogo mais inclusivo e pluralista sobre gêneros e sexualidades, reconhecendo e valorizando as perspectivas das comunidades indígenas e quilombolas como centrais à compreensão dessas questões no contexto brasileiro na contemporaneidade.

### **Epistemologias indígenas: conhecimentos ancestrais e integração com a natureza**

Os conhecimentos e saberes indígenas são fundamentados em uma profunda conexão entre todos os seres e a natureza para o bem comum, como assinalado por Daniel Munduruku (2022a, p. 94) ao afirmar: “Sou filho de um povo ancestral. Trago marcado em meu corpo o aprendizado do que vi, ouvi e vivi». Entre povos indígenas, a concepção de gênero pode ir além do lógica binária, reconhecendo a existência de identidades fluidas e em divergência. Por exemplo, entre os povos indígenas mexicanos, existem pessoas denominadas *muxe*, que desafiam as categorias binárias tradicionais de gênero, ou ainda *imedu/aredu* (homem/mulher), como

---

24 O físico brasileiro Marcio D’Oliveira Campos (1991) introduziu o conceito de “sulear-se” a fim de tensionar as demarcações espaço-temporais historicamente postas pela perspectiva dos países centrais do Norte global, situando-os como definidores da norma universal, ao propor uma reorientação que desafia a hegemonia cartográfica e educacional, evidenciando a influência nos mapas, como demonstra o célebre desenho América Invertida, de Joaquín Torres García (1943). Em seu livro “Pedagogia da Esperança”, o educador brasileiro Paulo Freire (1992) usa “suleá-los” em vez de “norteá-los”, propondo uma nova abordagem educacional que considera o contexto do Sul global e as realidades locais, desafiando perspectivas eurocêntricas e coloniais dominantes.

Kiga Boé, indígena brasileira do povo Boé (Bororo) da aldeia Meruri (MT), designer e mestra em Antopologia Social.

Além disso, muitas culturas indígenas reconhecem a existência de performances de gênero diversas e complementares dentro da comunidade. Por exemplo, as mulheres indígenas frequentemente exercem a liderança e tomam decisões importantes junto com os homens, desafiando as noções ocidentais e patriarcais de poder e autoridade.

As cosmologias<sup>25</sup> indígenas, como observado por Daniel Munduruku (2022b), são intrinsecamente conectadas com a ancestralidade e a relação profunda com a terra e os elementos naturais. Dessa maneira, esse entendimento não apenas molda suas práticas cotidianas, mas também influencia suas visões sobre diferenças intra e intersubjetivas. Sobre as diferenças, o *Espírito Africano*, como nos explicam Nei Lopes e Luiz Simas (2022, p. 105), afirma que:

Na estação das chuvas, quando o verde toma conta da vegetação e as árvores vivem a florada esplendorosa, o *gao* perde as folhas, se acinzentado, murcha adormecido. Quando, todavia, a seca chega e a estiagem é inclemente, só essa acácia esverdeia; florescendo exuberante em meio ao cinza que parece mundo morto.

É, portanto, na coragem de sermos diferentes, em todas as nossas complexidades socio-identitárias, que encontramos nossa potência criadora e honramos nossa energia vital. Como seguem contando Lopes e Simas (2022, p. 105-106), “a acácia africana tem a ousadia de ser cinza quando o que se espera dela é o verde, e de verdejar quando tudo se acinzentado”. Essa metáfora da acácia africana nos lembra da importância de nos permitirmos ser autênticos/as, mesmo quando o ambiente ao nosso redor nos pressiona a conformar-nos a padrões pré-estabelecidos. Assim como a árvore desafia as expectativas, nós também podemos encontrar poder e beleza em nossa singularidade.

Mulheres indígenas, como Márcia Wayna Kambeba (2021), são exemplos vivos dessa potência de resistência, que revela um dinamismo das iterações de gênero no sentido de desafiar as estruturas patriarcais ocidentais e destacar a importância de uma abordagem mais inclusiva e igualitária na compreensão das dinâmicas de poder. Destacando a interseccionalidade entre gênero, raça e colonialismo, Kambeba (2021, p. 95) narra o seguinte:

### *Margaridas*

Força, garra, coragem, leveza  
É bendita, filha da natureza  
De teu seio sai o leite  
Que alimenta e faz viver.

---

25 Cosmologia pode ser entendida como a compreensão do universo como um todo interconectado, onde cada elemento, seja humano, animal, planta ou mineral, desempenha um papel essencial na harmonia e na continuidade da vida (Krenak, 2019). É, portanto, uma perspectiva que transcende as fronteiras culturais e busca integrar o conhecimento ancestral com as necessidades contemporâneas, promovendo uma convivência mais sustentável e harmoniosa entre todos os seres vivos e o ambiente.

No teu colo, o acalanto  
É luz, encanto  
Desencantou o boto  
Apaixonado ao luar.  
Tens a altivez de uma samaumeira  
Espalhando sabedoria  
Feito flores ao ar  
Memória viva, deusa, águia  
Sedutora no olhar

Que teu grito, tua dor  
Eleve a *Nhanderu* a oração do amor  
Juntas negras, indígenas, brancas e mestiças  
Unam as mãos pelas vidas das mulheres  
Que morreram nesse chão.

Pelo sangue das Marielles  
Que ofuscaram sua cor.  
Salve as mulheres!  
Margaridas, violetas, rosas em flor.

Nesse poema, assume protagonismo a solidariedade entre mulheres negras, indígenas, brancas e mestiças na luta comum contra violências de gênero e práticas discriminatórias. A menção às Marielles, mulheres vitimadas por violências múltiplas, inclusive a perda da vida, destaca a urgência de garantir a segurança e os direitos das mulheres, especialmente das mulheres indígenas e negras que frequentemente enfrentam múltiplas formas de opressão.

No esforço contínuo para desenvolver mentes e almas mais abertas para entender as diferenças, podemos conseguir alcançar o que é essencial na outra pessoa, abrindo espaço para a imaginação e a criatividade. É particularmente nesta perspectiva que Daniel Munduruku (2022b) ilumina a discussão acerca do papel da Educação para o fortalecimento das subjetividades a partir de sua íntima relação com a natureza com vistas ao desenvolvimento da capacidade de empatia e de respeito por sua própria identidade e pelas demais.

A imaginação como projeção performativa – seguindo a linha de pensamento de Austin (1990), posteriormente desenvolvido por Butler (1997) para pensar as dinâmicas dos gêneros sociais, enfatizando os efeitos de performatividade da linguagem em situações discursivas particulares – é um ato de resistência e transformação, por meio do qual indivíduos desafiam as normas sociais restritivas ao reinventar e reconfigurar suas identidades ao performar práticas languageiras de resistência e reexistência. Nessa perspectiva, o papel da linguagem na construção, na reprodução e, também, no tensionamento de relações de poder assinala sua capacidade de constituir realidades socioeconômicas e político-culturais, com destaque para certos discursos que têm o poder de ferir e desumanizar grupos marginalizados.

Quanto a isso, merece destaque, para as reflexões que ora desenvolvo, a força de resistência e de subversão exercida por meio da linguagem a fim de tensionar e potencialmente transformar normatividades dominantes. Essa postura comba-

tiva contra as opressões coloniais e patriarcais está em direto diálogo com aquilo que o grande mestre quilombola Nêgo Bispo<sup>26</sup> (2023, p. 12) nomeia de *guerra de denominações*, referindo-se ao “jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las”.

Nesse contexto, a imaginação não é apenas um exercício mental, mas uma prática engajada e política, capaz de desestabilizar estruturas de poder e criar novas possibilidades de ser e de pertencer. Ou ainda, nas palavras de Jota Mombaça (2021, p. 51), devemos produzir uma *greve ontológica* que possibilite “uma redefinição de valor na vida-após-morte do colonialismo e da escravidão” enfatizando a necessidade de uma ruptura radical com as formas convencionais de ser e de existir no mundo.

Nesse sentido, podemos explorar as interseções de gênero, sexualidade, raça e classe social através da imaginação performativa, como faz Glenda Melo (2021) ao utilizar o conceito de performatividade racial para analisar conversas *online* em um grupo de mulheres negras, a fim de ampliar nosso entendimento das experiências humanas e criar espaços para que narrativas historicamente marginalizadas e subalternizadas tenham seu devido protagonismo.

A criatividade como agência desafia as estruturas dominantes de poder ao imaginar e criar novas formas de ser e de se relacionar com o mundo. Nessa perspectiva, a criatividade se torna ferramenta poderosa de transformação social quando, nas intersecções de gênero, sexualidade, raça e classe social, as pessoas concebem maneiras de reivindicar suas identidades marginalizadas, subverter narrativas dominantes e construir comunidades nas quais as diferenças sejam celebradas e valorizadas.

Nesse movimento cíclico de imaginação e de criatividade, Davi Kopenawa, importante xamã Yanomami, articula cosmovisão indígena possibilita valorizar a interconexão entre todos os seres, a natureza e a espiritualidade (Kopenawa; Albert, 2015). Kopenawa propõe essas reflexões em tempos de fragilidade das relações e de negligência com o meio ambiente. Vale ressaltar que, diferentemente da clássica dicotomia entre natureza e cultura nos estudos feministas, na cosmovisão indígena a natureza não é compreendida como essência restritiva da experiência humana; ao contrário, havendo estreita relação com sua subjetividade, ancestralidade, sua memória e sua formação sociocultural.

Outro aspecto primordial aos povos Yanomami é a importância dada à sabedoria ancestral, por meio do qual são valorizados os mitos, as experiências e as histórias como fontes legítimas de sabedoria. Nesse contexto, as pessoas mais velhas desempenham um papel fundamental na orientação das mais jovens, compartilhando narrativas que abordam aspectos fundamentais da vida, incluindo questões socio-identitárias.

Na sabedoria da pessoa anciã, ressoa uma profunda reflexão sobre a natureza humana e suas motivações intrínsecas. Para ilustrar essa relevância do saber ancestral, contemplemos as seguintes palavras de Davi Kopenawa relatadas a Bruce

---

26 Opto, neste capítulo, por me referir ao notável e inspirador intelectual, lavrador e mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos (2023) pelo nome que era carinhosa e respeitosamente chamado em sua vida, Nêgo Bispo. Ao utilizar o nome pelo qual ele era conhecido e respeitado em seu contexto cultural, busco contribuir para preservar e valorizar sua herança e suas contribuições para a história e a cultura quilombolas.

Albert (2015, p. 442), que refletem a complexidade das relações entre ganância, individualismo, colonialismo e outras violências.

Embora os brancos se achem espertos, seu pensamento fica cravado nas coisas ruins que querem possuir, e é por causa delas que roubam, insultam, combatem e por fim matam uns aos outros. É também por causa delas que maltratam tanto todos os que atrapalham sua ganância. É por isso que, no final, o povo realmente feroz são eles!

Esse ensinamento de Kopenawa traz à tona uma crítica incisiva sobre a dinâmica da ganância e seu impacto na sociedade. Ao descrever as pessoas brancas como aquelas cujo pensamento está obcecado por adquirir coisas materiais, o autor resalta como essa busca incessante pelo poder e posse leva à exploração, ao conflito e à violência. A referência a esse comportamento feroz não se limita apenas a sua capacidade de infligir danos entre si, mas também à forma como tratam quem se interpõe em seu caminho, revelando uma faceta de crueldade multifacetada. A reflexão sugere uma crítica à mentalidade dominante que prioriza o material sobre o humano, destacando a necessidade de uma transformação cultural que valorize mais a solidariedade e o bem-estar coletivo do que a acumulação individual de riquezas.

### **Epistemologias quilombolas: resistência, solidariedade e conexão com as raízes africanas**

As epistemologias quilombolas, desenvolvidas pelas comunidades descendentes de pessoas escravizadas em nosso país, que se organizaram sociopoliticamente em quilombos, refletem uma história de resistência e de luta por liberdade, autonomia e justiça.

O conceito de *quilombo*, como discutido por Beatriz Nascimento (1985), ultrapassa a noção de simples local geográfico e anuncia o território complexo da enunciação corpo-geopolítica de saberes. Para ela, o quilombo é um lugar de resistência, lócus de enunciação das narrativas do Ôrí, marcadas pela intuição e pela ancestralidade, encontram sua expressão mais plena. O quilombo emerge, portanto, como um espaço no qual os saberes tradicionais são preservados e revitalizados, servindo como fonte de empoderamento para as comunidades negras de nosso país. Nesse contexto, o Ôrí ocupa um lugar central, conectando os indivíduos a sua ancestralidade e proporcionando um sentido de pertencimento. O quilombo, assim, transcende as fronteiras materiais para fortalecer laços de solidariedade e comunidade em meio às adversidades das diásporas africanas.

Ana Mumbuca (2022, p. 81), liderança e ativista quilombola, por sua vez, explica que quilombo, contrariando a lógica colonialista e individualista, “é um conjunto de vidas em defesas contínuas sustentadas em compromissos do compartilhar ancestral e cosmológico”, constituindo-se, assim, como “a força das rebeldias contrárias a todas as ordens opressoras”. Nesse mesmo sentido, Nêgo Bispo (2023, p. 45) nos explica:

Não fizemos os quilombos sozinhos. Pra que fizéssemos os quilombos, foi preciso trazer os nossos saberes de África, mas os povos indígenas daqui nos disseram que o que lá funcionava de um jeito, aqui funcionada de outro.

Nessa confluência de saberes, formamos os quilombos, inventados pelos povos afroconfluentes, em conversa com os povos indígenas.

É preciso reconhecer e combater a lógica eurocêntrica, colonialista, exploratória e branca, visto que as comunidades quilombolas, fortemente atingidas pelos efeitos do racismo estrutural (Almeida, 2019), enfrentam “diversas barreiras no acesso a políticas fundamentais, como as educacionais, as de saúde, as ambientais e as voltadas à regularização fundiária de seus territórios tradicionais”, como nos apontam Bárbara Souza e Givânia Silva (2021, p. 33).

Essa transmissão de conhecimentos tanto ajuda a combater o preconceito e a violência como também fortalece os laços comunitários. Como nos ensina Nêgo Bispo (2023), a noção de compartilhamento reconhece que todos os seres têm valor e relevância no mundo. Quanto a questões de gêneros e sexualidades em dissidência, essa forma de estar no mundo e nas múltiplas relações que tecem a vida em sociedade assinala o quanto podemos aprender com a cosmologia quilombola no que concerne ao respeito e à celebração das diferenças.

Luiz Rufino (2019) aborda vivências de pessoas negras no Brasil e suas contribuições para a formação da sociedade brasileira. Crítico do colonialismo e do racismo no Brasil, ele nos ajuda a compreender como esses sistemas de opressão operam para manter práticas racistas em nossa sociedade. Acredito que tais ideias podem também ser rearticuladas para questionar as normas de gênero e sexualidade impostas pelo colonialismo e pelo patriarcado, abrindo, assim, espaço para uma compreensão mais diversificada das múltiplas subjetividades e corporalidades.

Neste capítulo-ensaio, mergulhei nos rios das cosmologias indígenas e quilombolas a fim de vislumbrar suas características fundamentais e tecer conexões essenciais entre essas sabedorias ancestrais e os conceitos de natureza, cultura, história, memória e identidade. Além disso, discuti como esses saberes se erguem como poderosas forças de resistência, abrindo caminhos para uma compreensão mais ampla e inclusiva das complexidades socio-identitárias.

Aprendemos com a ancestralidade que os espelhos das águas nos convidam a contemplar as diversas faces do ser, revelando como as práticas e saberes tradicionais dessas comunidades refletem e desafiam as normas impostas pela colonialidade e pela dominação cultural. Dessa maneira, esses saberes tensionam nossas próprias perspectivas e a reconhecer a importância de integrar os conhecimentos ancestrais na construção de estudos de gêneros e sexualidades mais inclusivos e sensíveis às experiências das pessoas marginalizadas.

### **Espelhos das águas: refletindo as diversas faces do ser**

As cosmologias ora discutidas ressaltam a importância da harmonia entre os seres humanos e a natureza, reconhecendo que a concepção sobre *ser* está estreitamente conectada com o contexto sociocultural em que vivemos. Por meio do entendimento das práticas e dos saberes tradicionais dessas comunidades, podemos alcançar uma reflexão mais profunda sobre nossas próprias concepções de gêneros e de sexualidades marcadas pelos efeitos da colonialidade e da dominação cultural.

Sobre isso, Ana Mumbuca (2022) destaca que a experiência de pertencimento a um povo implica em compartilhar ancestralidades e trajetórias cosmológicas, in-

cluindo práticas, saberes e tradições. Sua reflexão tanto pode enriquecer os estudos sobre gênero e sexualidade como tensionar formas de opressão motivadas por diferentes marcadores sociais da diferença.

Nesse sentido, é fundamental reconhecer que as epistemologias e cosmologias tratam de conhecimentos que possibilitam ir além das dicotomias simplistas e dos estereótipos que frequentemente permeiam os discursos hegemônicos sobre gêneros e sexualidades a fim de promover maior justiça epistêmica e social. Dessa maneira, buscamos contribuir para a valorização e preservação dos conhecimentos, da diversidade cultural e da sabedoria ancestral dessas comunidades minorizadas a partir de suas potências e de seus movimentos circulares, sem resumi-las a sua adversidades que enfrentam por ousarem ser quem são (Bezerra, 2023).

Essa abordagem colaborativa contribui para que todas as pessoas possam viver com dignidade e respeito, livre das opressões e das violências baseadas nas interseccionalidades de gênero, sexualidade, raça, etnia e classe. Como explica Anielle Franco (2023, p. 57), jornalista, educadora, diretora do Instituto Marielle Franco<sup>27</sup> (sua irmã) e Ministra da Igualdade Racial, essas opressões estão interconectadas, “só havendo libertação (...) quando as amarras racistas, patriarcais e de classe forem destruídas”.

### **Raízes da Sabedoria: reflexões sobre Epistemologias Indígenas e Quilombolas**

Diante das epistemologias indígenas e quilombolas, conhecemos a sabedoria ancestral que transcende o tempo e o espaço. Essas perspectivas apontam para a verdadeira essência da existência, segundo a qual o fim de um ciclo é apenas o prelúdio de um novo começo. É nesse eterno movimento circular que encontramos a oportunidade de renovação e de transformação.

Pensando na articulação das comunidades LGBTQIA+, por exemplo, acredito que os saberes quilombolas e indígenas têm muito a ensinar, principalmente sobre sua particular noção de *movimento*, além das próprias noções de *coletividade* e de *integração*. Sobre isso, mestre Nêgo Bispo (2023, p. 49) explica o seguinte: “O nosso movimento é o movimento da transfluência. Transfluindo somos começo, meio e começo. Porque a gente transflui, conflui e transflui. Conflui, transflui e conflui”. Percebe-se, assim, que as relações ocorrem de maneira mais orgânica e cíclica, em vez de enfatizarem movimentos tradicionais lineares, porque nascem a partir da profunda integração entre os seres humanos e a natureza, a partir da qual não se concebe a relação com outras pessoas por um viés individualista, classista e opressor.

Ao considerar a intersecção entre os movimentos LGBTQIA+ e os saberes quilombolas e indígenas, como mencionado, torna-se evidente que há lições valiosas a serem aprendidas, especialmente em relação à concepção de movimento e à importância da ancestralidade. Jaqueline de Jesus (2023, p. 214), professora universitária e pesquisadora da área da Psicologia, ressalta, por exemplo, que «os territórios ocupados por LGBTI+ brasileiros e a sua cultura não podem ser desconectados de uma ancestralidade». Portanto, ao reconhecer e honrar a ancestralidade, os

---

<sup>27</sup> Socióloga, ativista e vereadora do Rio de Janeiro brutalmente assassinada em 14 de março de 2018 devido a sua incansável defesa dos direitos humanos, especialmente nas áreas de combate ao racismo e à violência policial, bem como em favor dos direitos LGBTQIA+ e da justiça social.

movimentos LGBTQIA+ podem potencialmente estabelecer uma base sólida para a construção de relações mais autênticas e integradoras, que transcendam as fronteiras do individualismo e do domínio sobre o ser, o poder e o saber.

Em outras palavras, qualquer que seja o movimento, ele deve se constituir na confluência com a coletividade, a integração de saberes e o diálogo. À lógica da *refluência* (linear), a *confluência* e a *transfluência* (circulares) se colocam como alternativas cosmológicas para entendermos os caminhos que tomamos e as posturas cotidianas que são deles consequentes. Afinal, como narra Nêgo Bispo (2023, p. 51), “quando não há circularidade, você vai ter que voltar por onde você foi. Na transfluência, não há volta, porque ela é circular. Ao mesmo tempo que algo vai, fica; ao mesmo tempo que fica, vai – sem se desconectar”.

As sábias palavras de Nêgo Bispo apontam para o conceito de *transfluência* e suas implicações fascinantes para a compreensão do tempo, do movimento e da própria existência. No cerne dessa reflexão está a ideia de circularidade, um tema tão antigo quanto a própria filosofia, mas que aqui é revigorado com uma perspectiva singular. Ela não se reune a uma simples repetição de eventos, mas, sim, à fluidez do contínuo tempo-espaço, no qual passado, presente e futuro se entrelaçam de maneira indissociável. Assim, cada movimento adiante é simultaneamente um retorno ao ponto de partida, bem como cada instante de permanência é também uma jornada em si mesma.

Nêgo Bispo (2015), referindo-se a seu conceito de *contracolonização*, vislumbra nosso fazer cotidiano não apenas como um ato de resistência política, mas como uma transformação profunda que permeia todos os meandros da vida em oposição à lógica colonial exploratória. Para ele, a *contracolonização* trata de dismantelar estruturas de poder opressoras e reimaginar nossas relações com o tempo, com o espaço e com nós mesmos, como pode ser constatado em sua potente fala na mesa de abertura do I Encontro de Saberes, De(s)colonialidade e Educação do MIHL/UECE (MIHL, 2021).

Assim, abrimos espaço para uma reconfiguração profunda de nossas próprias concepções de gêneros, sexualidades e identidades. A mobilização desses saberes indígenas e quilombolas nos possibilita vislumbrar um futuro mais justo para todas as pessoas, onde cada indivíduo é valorizado e respeitado em sua plenitude, a partir dos entrecruzamentos de marcadores sociais da diferença, como gênero, sexualidade, raça, etnia e classe social.

### **Eterna roda da vida: reconhecendo a circularidade nos recomeços**

Retomo a sábia assertiva de Nêgo Bispo (2023, p. 49) de que “somos começo, meio e começo” para responder ao terceiro propósito específico delineado para este capítulo, que consiste em detalhamento dos principais conceitos abordados, com destaque para sua potência transformadora em todos os âmbitos da vida em sociedade, particularmente nas discussões sobre as diferenças socio-identitárias a partir dos marcadores sociais da diferença de gênero, sexualidade, raça, etnia e classe social.

O que proponho, portanto, não é uma síntese da discussão desenvolvida neste capítulo, pois o saber *sintético* contraria a própria noção de saber *orgânico* (e cíclico) tão importante para as cosmologias indígenas e quilombolas (Bispo dos Santos,

2023). O que me interessa é que possamos refletir sobre as múltiplas formas com que podemos engendrar novos começos que não buscam um fim único, individual e narcísico, mas contemplam como os conhecimentos que (re)produzimos podem contribuir para o bem da coletividade, a confluência de saberes e a maior integração entre todos os seres vivos. Afinal, é na confluência que nos (re)conhecemos como seres de corpo, alma e espírito – algo que considero indispensável para a co-construção de relações intra e interpessoais sadias, inclusivas e potencializadoras de nossa luz ancestral.

Gostaria de esclarecer que utilizo o termo narcísico, no contexto das discussões ora desenvolvidas, para me referir ao *pacto narcísico da branquitude* que visa “proteger e fortalecer exclusivamente os interesses dos seus” (Bento, 2022, p. 34), principalmente ao (insistir em tentar) constituir-se como *ideal do ego* da pessoa negra, nos termos da psiquiatra e psicanalista Neusa Souza (2021, p. 64-65), cuja articulação e cujo vínculo se estabelecem no “domínio do simbólico”, lugar do discurso. Nesse sentido, Sueli Carneiro (2023, p. 101), escritora, ativista dos movimentos negros, filósofa e doutora em Educação, propõe o conceito de *dispositivo da racialidade* para evidenciar uma lógica que “demarca e distribui de forma maniqueísta o bem e o mal entre as raças”, com a balança sempre inclinando-se para favorecer as pessoas brancas, perpetuando, dessa maneira, as hierarquias raciais arraigadas na estrutura social.

Nesse sentido, seguindo o chamado de Nêgo Bispo (2023) para “contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las” (p. 13) e “enfeitiçar a língua” (p. 14), no sentido da *confluência* que nos move “para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito”, gostaria de semear os seguintes conceitos: *cosmovisão holística*, *pluralidade identitária*, *oralidade ancestral*, *parentesco comunitário* e *integração ambiental*, que descrevo brevemente a seguir.

Em um mundo onde cada aspecto da existência é entrelaçado, onde o espiritual dança com o físico, e o social se funde com o ambiental, não há separação entre nós e o universo, apenas uma teia intrincada de conexões que nos envolvem. Ao aplicar essa *cosmovisão holística* à compreensão sobre gêneros e sexualidades, põe-se o desafio de reconhecer a beleza e complexidade de todas as expressões humanas, transcendendo as limitações das categorias coloniais tradicionais.

As culturas indígenas e quilombolas celebram a diversidade humana em toda sua riqueza, reconhecendo que cada pessoa é uma obra-prima divina multifacetada. Ao abraçar essa *pluralidade identitária*, abrimos espaço para que todas as vozes sejam ouvidas e todas as subjetividades, corporalidades e experiências sejam validadas.

Imagine histórias antigas sendo sussurradas ao vento, transmitidas de geração em geração como um tesouro precioso. Essa é a tradição da *oralidade ancestral*, na qual se tece o conhecimento nas palavras e nas memórias das pessoas mais velhas. Essa rica tapeçaria de saberes representa a importância de honrar as narrativas de nossa ancestralidade e de aprender com suas lições sobre como respeitar e celebrar a complexidade da experiência humana.

Como assevera Munduruku (2017, p. 116), a memória é “um ponto comum que norteia a construção do ser pessoal, que cria uma relação de resistência e vai além do desejo individual”. Por conseguinte, a memória extrapola o resgate do passado para se estender como um fio condutor que nos orienta na tessitura do presente e nos lança em direção ao porvir, quando relembramos quem fomos, reconhecemos quem somos e vislumbramos quem podemos ser.

Considerando a ênfase deste capítulo em articular cosmologias e epistemologias indígenas e quilombolas com as discussões sobre gêneros, sexualidades e suas intersecções no contexto brasileiro, podemos depreender que é na intersecção entre a coragem de nos desviarmos do convencional e a ressonância da memória que encontramos o terreno fértil para cultivar nossa própria singularidade e contribuir para a construção de um mundo mais rico em diversidade e compreensão mútua.

Nos corações das comunidades indígenas e quilombolas, o conceito de parentesco vai além do sangue, abraçando a ideia de que são parentes em um grande círculo de interconexão. São evidenciados e fortalecidos laços de solidariedade e cuidado mútuo, onde cada indivíduo é valorizado como parte de um todo maior. Essas experiências de *parentesco comunitário* nos inspiram a criar espaços inclusivos e acolhedores para todas as pessoas a partir da complexidade de suas experiências interseccionais de gêneros e de sexualidades.

Feche os olhos e considere se considere em plena harmonia com a natureza, dançando ao ritmo dos ciclos da terra e respirando em uníssono com os suspiros das florestas. Nessa *integração ambiental*, reconhecemos que somos parte de um ecossistema interdependente, onde cada ação reverbera através das teias da vida. Ao incorporar essa consciência à nossa compreensão de gêneros e sexualidades, enfatizamos o compromisso coletivo de respeitar e de proteger todas as formas de vida, encontrando beleza na diversidade, nas diferenças, no equilíbrio e na interconexão.

Evidencia-se, dessa maneira, a potência de transcender as fronteiras dos conhecimentos convencionais postos a partir de uma visão eurocêntrica e colonialista sobre as diferenças socio-identitárias para alcançar o que Bárbara Pinheiro (2023, p. 18) denominou, em seu pós-doutorado realizado na Cátedra de Educação Básica no IEA/USP, de *intelecpluralidade* a partir de uma visão descolonial do que se costuma entender por intelectualidade. Essas tradições ancestrais nos ensinam que a verdadeira compreensão não reside apenas na mente, mas também no coração e na conexão com o todo – e que, como nos diz o doutor em Ciências Sociais e babalorixá Rodney Eugênio<sup>28</sup> (2022, p. 11), “é a adversidade que prepara os grandes guerreiros”.

A interdependência de todas as coisas e a diversidade como dádiva sagrada são posturas epistemológicas e cosmológicas que nos permitem construir caminhos de vida mais potente para todas as pessoas, independentemente de sua identidade de gênero ou de sua orientação sexual, assim como de sua raça, de sua etnia e de sua classe social. Minha esperança se abriga no desejo de continuar aprendendo com essas sabedorias ancestrais e honrar as vozes e as experiências das comunidades indígenas e quilombolas, trilhando juntos um caminho confluyente de respeito, amor e harmonia, como Nêgo Bispo ilustra a seguir:

Um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. Quando a gente confluncia, a gente não deixa de ser a gente, a gente passa a ser a gente e outra gente – a gente rende.

Antônio Bispo dos Santos (2023, p. 15)

*A terra dá, a terra quer*

---

28 Eleito, em 2019, pelo Mipad/ONU, uma das 100 pessoas negras mais influentes do mundo.

## Referências

- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ALMEIDA, Silvio. **Racismo estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La Frontera: the new mestiza**. São Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- AUSTIN, John. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11, p. 89-117, 2013.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- BEZERRA, Fábio. **Linguística aplicada transviada: gênero e sexualidade nos estudos da linguagem em perspectiva descolonial, interseccional e transdisciplinar**. Campinas: Pontes Editores, 2023.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora; PISEAGRAMA, 2023.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. **Colonização, quilombos: modos e significados**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.
- BUTLER, Judith. **Excitable speech: a politics of the performative**. Nova York: Routledge, 1997.
- CAMPOS, Márcio D'Olne. A arte de sular-se. In: SCHEINER, Teresa Cristina (coord.). **Interação museu-comunidade pela educação ambiental: manual de apoio a curso de extensão universitária**. Rio de Janeiro: TACNET Cultural UNI-RIO, 1991. p. 59-61, 79-84.
- CARNEIRO, Sueli. **Dispositivo da racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser**. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- COLLINS, Patricia H. **Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento**. Trad. de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.
- COLLINS, Patricia H.; BILGE, Sirma. **Intersectionality**. Cambridge, Malden: Polity Press, 2016.
- CRENSHAW, Kimberlé. Mapping the margins: intersectionality, identity politics, and violence against women of color. **Stanford Law Review**, v. 43, n. 6, p. 1241-1299, 1991.

- EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2017.
- EUGÊNIO, Rodney. **Axé: o poder de realizar – mensagens para mudar seu dia**. São Paulo: Jandaíra, 2022.
- FRANCO, Anielle. Além do genocídio, o Brasil de Marias, Marielles e Malês. In: SANTOS, Hélio (org.). **A resistência negra ao projeto de exclusão racial: Brasil 200 anos (1822-2022)**. São Paulo: Jandaíra, 2022. p. 51-58.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança: um reencontro com a pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Ciências Sociais Hoje**, p. 223-244, 1984.
- JESUS, Carolina M. de. **Quarto de despejo: diário de uma favelada**. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.
- JESUS, Jaqueline G. de. Dos julgamentos da inquisição aos das urnas: a resistência LGBTI+ negra brasileira. In: SANTOS, Hélio (org.). **A resistência negra ao projeto de exclusão racial: Brasil 200 anos (1822-2022)**. São Paulo: Jandaíra, 2022. p. 203-215.
- KAMBEBA, Márcia. **O lugar do saber ancestral**. São Paulo: UK'A, 2021.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yahomami**. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antonio. **Filosofias africanas: uma introdução**. 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2022.
- LUGONES, María. Heterosexualism and the colonial/modern gender system. **Hypatia**, v. 22, n. 1, Special Issue: Gender and Colonialism, p. 186-209, 2007.
- MACEDO, Litiane. Notas em negrito: contribuições das epistemes afroperspectivistas contra os ruídos coloniais na produção de saberes no campo dos Estudos Críticos do Discurso. **Discurso & Sociedad**, v. 17, n. 4, p. 652-676, 2023.
- MALDONADO-TORRES, Nelson. On the coloniality of being: contributions to the development of a concept. **Cultural Studies**, v. 21, n. 2-3, Special Issue: Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization, p. 240-270, 2007.
- MELO, Glenda. Performativity of race intersected by gender and sexuality in a conversation circle among black women. **Trab. Ling. Aplic.**, Campinas, v. 60, n. 1, p. 6-15, 2021.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MUMBUCA, Ana. Ser quilombo. In: BISPO DOS SANTOS, Antônio; MUMBUCA, Ana; MAIA, Joviano; RUFINO, Luiz; RODRIGUES, Maria Sueli (org.). **Quatro cantos**: volume 1. São Paulo: N1 Edições, 2022. p. 81-92.

MIHL – Mestrado Interdisciplinar em História e Letras. I Encontro de Saberes, De(s) colonialidade e Educação do MIHL/UECE: Mesa de Abertura. **YouTube**, 22 jun. 2021o. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RHfV9VX2om4>. Acesso em: 21 mar. 2024.

MUNDURUKU, Daniel. **Das coisas que aprendi**: ensaios sobre o bem-viver. Reflexões filosóficas por Alcione Pauli. Lorena: UK'A Editorial, 2022a.

MUNDURUKU, Daniel. **Minha utopia selvagem**: um manifesto. Lorena: UK'A Editorial, 2022b.

MUNDURUKU, Daniel. **Mundurukando 2**: sobre vivências, piolhos e afetos – roda de conversa com educadores. Lorena: UK'A Editorial, 2017.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. **Afrodíaspóra**, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

PINHEIRO, Bárbara. **Como ser um educador antirracista**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2023.

RIBEIRO, Djamilá. **Lugar de fala**. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

QUIJANO, Aníbal. Coloniality of power, eurocentrism, and Latin America. **Nepantla: Views from South**, v. 1, n. 3, p. 533-580, 2000.

SANTOS, Hélio (org.). **A resistência negra ao projeto de exclusão racial**: Brasil 200 anos (1822-2022). São Paulo: Jandaíra, 2022.

SOUZA, Bárbara; SILVA, Givânia. Introdução. In: SILVA, Givânia; SILVA, Romero; DEALDINA, Selma; ROCHA, Vanessa (org.). **Educação quilombola**: territorialidades, saberes e as lutas por direitos. São Paulo: Jandaíra, 2021. p. 31-56.

SOUZA, Neusa. **Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

## **Sobre os autores**

### **Fábio Alexandre Silva Bezerra**

Doutor em Língua Inglesa e Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e PhD em Linguística pela University of Sydney (USYD). Tem pós-doutorado em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde é Professor Associado do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguística, além de liderar o GEPLAM – Grupo de Estudos e Pesquisa em Linguística Sistemico-Funcional, Análise Crítica do Discurso e Multimodalidade/Multiletramentos (UFPB/CNPq). Suas pesquisas enfatizam os estudos identitários em perspectivas transviada, interseccional e descolonial, as análises sistêmico-funcionais, sociosemióticas e críticas do discurso multimodal, os multiletramentos e a formação docente. Membro da Red Latinoamericana de Estudios sobre Multimodalidad, da Associação de Linguística Aplicada do Brasil (ALAB) e da Associação Brasileira de Linguística (ABRALIN), na qual integra a Comissão de Diversidade, Igualdade e Inclusão (CDII).

E-mail: fabes10@yahoo.com.br

### **Flávia Santos de Araújo**

Flávia Santos de Araújo dedica-se à pesquisa no campo dos estudos literários e culturais da diáspora africana. Doutora em Estudos Afro-Americanos e Afrodiaspóricos pela UMass Amherst (2017), seu ensino e pesquisa envolvem abordagens feministas, interdisciplinares e transnacionais/comparativas, centrando-se no legado intelectual e criativo de mulheres negras da diáspora. Como educadora, Flávia adota uma pedagogia orientada pelo seu treinamento educacional comunitário, atravessado por uma perspectiva de justiça social. Neste momento, Flávia está afiliada ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (UFPB) como Professora Adjunta. Além de educadora-pesquisadora, Flávia é, ainda, mãe, poeta, percussionista e, como filha de Oxum, aprendiz das águas.

E-mail: flavia.araujo@academico.ufpb.br

### **Genilda Azerêdo**

Professora Titular da UFPB/DLEM, com atuação no PPGL – Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB. Desenvolve pesquisa, desde 2009, com apoio financeiro (bolsa PQ-2) do CNPq.

E-mail: genildaazeredo@yahoo.com.br

### **Gustavo Lopez Estivalet**

Professor/pesquisador do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DLEM) da área de francês e do Programa de Pós-Graduação em Linguística (PROLING) na área de Teoria e Análise Linguística, linha de pesquisa Aquisição da Linguagem e Processamento Linguístico, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa-PB, Brasil. Ele é pesquisador de Produtividade em Pesquisa do CNPq (PQ2, 2023) e do Laboratório de Processamento Linguístico (LAPROL) da UFPB. Realizou estágio de Pós-Doutorado (PDJ/CNPq, 2018) no Laboratório da Linguagem e Processos Cognitivos (LabLing) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Florianópolis-SC, Brasil. Possui Doutorado (GDE/CNPq, 2016) em Neurociências e Ciências Cognitivas na Université Claude Bernard Lyon 1 (UCBL), Lyon, França. Possui Mestrado (CAPES, 2012) em Linguística na UFSC. Kursou Graduação em Letras - Língua Francesa e Literaturas, habilitação em licenciatura e habilitação em bacharelado na UFSC.

E-mail: gustavoestivalet@hotmail.com

### **Juliana Luna Freire**

Professora Adjunta de Língua e Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e professora do PPGL/UFPB, na linha Tradição e Modernidade. Fez pós-doutorado em Letras na mesma instituição, com a pesquisa “A estética da violência: um diálogo sobre ideologia e crise na literatura brasileira.” Possui doutorado em Literatura Hispano-Americana e Luso-Brasileira (Universidade do Arizona, 2012). Lecionou disciplinas em Literatura, Línguas, Estudos Culturais e Estudos do Gênero na Universidade Estadual de Framingham (Massachusetts, EUA), Boston University (Massachusetts, EUA), Universidade do Arizona (Tucson, EUA), na primeira como Professora Adjunta. Fez graduação em Inglês/Espanhol/Pedagogia, Magna Cum Laude, em Roanoke College (Virgínia, EUA) e Universidad Complutense de Madrid (Madrid, Espanha). Desenvolve pesquisa e publicou artigos sobre literatura, ensino de línguas estrangeiras, cinema e estudos culturais.

E-mail: juliana.freire@academico.ufpb.br

### **Leila Assumpção Harris**

Professora associada e bolsista FAPERJ (Procientista). Atua no setor de Literatura Norte-Americana e na área de Estudos Literários/Literaturas de Língua Inglesa do PPGL-UERJ. Pesquisa em Literaturas de Língua Inglesa e Literatura Comparada, com ênfase nas literaturas diaspóricas contemporâneas de autoria feminina. Líder da linha de pesquisa *A voz e o olhar do Outro: questões de gênero e/ou etnia nas literaturas de língua inglesa*, do GrPesq/CNPq.

### **Maria Aparecida de Oliveira**

Professora adjunta de língua e literatura inglesa na Universidade Federal da Paraíba. Nos anos de 2016-2017 realizou seu pós-doutorado na Universidade de Toronto. Sua tese *A representação feminina na obra de Virginia Woolf* foi publicada pela Paco Editorial em 2017, em inglês pela Lambert Academic Publishing no mesmo ano e em espanhol pela Cuarto Propio em 2020. Suas publicações mais recentes são *Conversas com Virginia Woolf*, organizada por ela, Davi Pinho e Nicea Nogueira; *Vozes Femininas*, organizada por ela, Maysa Cristina Dourado e Patrícia Marouvo e *A Prosa Poética de Virginia Woolf*, organizada por ela, Lucas Leite Borba e Patrícia Marouvo. Além disso, tem um capítulo no *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature* (EUP, 2021). Ela e Davi Pinho compartilham um capítulo no livro *Virginia Woolf and the Anthropocene*. Ademais, é pesquisadora do Grupo “KEW: Kyklos de Estudos Woolfianos”.

E-mail: maria.oliveira3@academico.ufpb.br

### **Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior**

Professora Adjunta na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com pesquisa intitulada “Colonialidades e ancestralidades: a intencionalidade resistente em narrativas afro-caribenhas contemporâneas” sob a supervisão da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Leila Harris. Seus principais interesses de pesquisa estão inseridos nas linhas de memória e estudos culturais com foco nas narrativas de autoria feminina da África anglófona e da diáspora, à luz de teorias pós-coloniais e decoloniais. Fez graduação em Inglês na Universidade Federal da Paraíba e mestrado na Oxford Brookes University, Inglaterra.

E-mail: mepsmm@academico.ufpb.br

### **Renata Gonçalves Gomes**

Docente do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas (DLEM), da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), campus João Pessoa. Doutora em Literaturas de Língua Inglesa (UFSC), com doutorado sanduíche na University of California, Berkeley.

E-mail: gomex10@hotmail.com

### **Rogério Miguel Puga**

Professor Associado da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorado em Estudos Anglo-Portugueses.

E-mail: rogerio\_puga@hotmail.com

### **Sandra Luna**

Professora Titular (aposentada) do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal da Paraíba. Possui Doutorado (2002, UNICAMP) e Pós-Doutorado (2015, UNICAMP) em Teoria e História Literária, Mestrado em Literatura Anglo-Americana (UFPB, 1992), sendo Licenciada em Letras (UFPB), com Habilitações em Inglês, Francês e Português. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB de 2003 a 2021, seus principais focos de interesse acadêmico recaem sobre as seguintes áreas: Teoria e História Literária, Dramaturgia, Literatura Anglo-Americana, Literatura Comparada, Estudos Comparados entre Literatura e Cinema. Coordenou, por mais de dez anos, o Círculo de Estudos Avançados em Dramaturgia, em parceria com a Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber (UNICAMP). Membro do Centro de Pesquisa Margens (Instituto de Estudos da Linguagem - Unicamp). É autora dos seguintes livros: Arqueologia da ação trágica: o legado grego (2005); A tragédia no Teatro do Tempo: das origens clássicas ao drama moderno (2008); Dramaturgia e Cinema: ação e adaptação nos trilhos de Um Bonde Chamado Desejo (2009) e Drama social, tragédia moderna: ensaios em teoria e crítica (2012). Sandra Luna é atualmente Diretora de Comunicação da ADUFPB - Seção Sindical do ANDES-SN.

E-mail: lunasand@uol.com.br

### **Walison Paulino de Araújo Costa**

Professor Adjunto IV pertencente ao Departamento de Letras Estrangeiras Modernas, no Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, da Universidade Federal da Paraíba. Doutorado em Linguística.

E-mail: walliecoast@yahoo.com.br

## **Sobre os organizadores**

### **Ana Berenice Peres Martorelli**

Doutora em Linguística pela UNED – Madri – Espanha, Mestrado em Letras - Linguística Aplicada pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e Especialista em Língua Inglesa também pela UFPB. É professora da Universidade Federal da Paraíba - Brasil, do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas. Suas linhas de pesquisa e ensino são linguística aplicada ao ensino de línguas estrangeiras, formação de professores e internacionalização universitária. Tem publicado artigos em revistas, livros e anais de eventos nacionais e internacionais. É Diretora de Relações Interinstitucionais da Agência de Cooperação Internacional da UFPB.

E-mail: anaberenice.ufpb@gmail.com

### **Fábio Alexandre Silva Bezerra**

Doutor em Língua Inglesa e Linguística Aplicada pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e PhD em Linguística pela University of Sydney (USYD). Tem pós-doutorado em Sociologia pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde é Professor Associado do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguística, além de liderar o GEPLAM – Grupo de Estudos e Pesquisa em Linguística Sistemico-Funcional, Análise Crítica do Discurso e Multimodalidade/Multiletramentos (UFPB/CNPq). Suas pesquisas enfatizam os estudos identitários em perspectivas transviada, interseccional e descolonial, as análises sistemico-funcionais, sociossemióticas e críticas do discurso multimodal, os multiletramentos e a formação docente. Membro da Red Latinoamericana de Estudios sobre Multimodalidad, da Associação de Linguística Aplicada do Brasil (ALAB) e da Associação Brasileira de Linguística (ABRALIN), na qual integra a Comissão de Diversidade, Igualdade e Inclusão (CDII).

E-mail: fabes10@yahoo.com.br

### **Karina Chianca Venâncio**

Doutora em Literaturas e Civilizações Francesas e Comparadas pela Université de Franche-Comté e pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É professora-pesquisadora titular no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da UFPB. Durante dois mandatos, foi primeira-secretária da diretoria da Federação Brasileira de Professores de Francês (FBPF). Em 2013-2014, realizou uma estadia pós-doutoral na Université de Cergy-Pontoise, França, pesquisando as relações transtéticas na modernidade. É também autora de diversos trabalhos e obras publicados em sua área de atuação.

E-mail: karina.chianca@academico.ufpb.br

## **Maria Elizabeth Peregrino Souto Maior**

Professora Adjunta na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) com pesquisa intitulada “Colonialidades e ancestralidades: a intencionalidade resistente em narrativas afro-caribenhas contemporâneas” sob a supervisão da Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Leila Harris. Seus principais interesses de pesquisa estão inseridos nas linhas de memória e estudos culturais com foco nas narrativas de autoria feminina da África anglófona e da diáspora, à luz de teorias pós-coloniais e decoloniais. Fez graduação em Inglês na Universidade Federal da Paraíba e mestrado na Oxford Brookes University, Inglaterra.

E-mail: [mepsmm@academico.ufpb.br](mailto:mepsmm@academico.ufpb.br)

